

El Museo: Teoría, Praxis y Utopía
Aurora Leon
Ediciones Catedra S.A.
(1993)

CAPÍTULO 1:
HISTORIA DEL COLECCIONISMO Y DE LOS
MUSEOS

índice de títulos traducidos

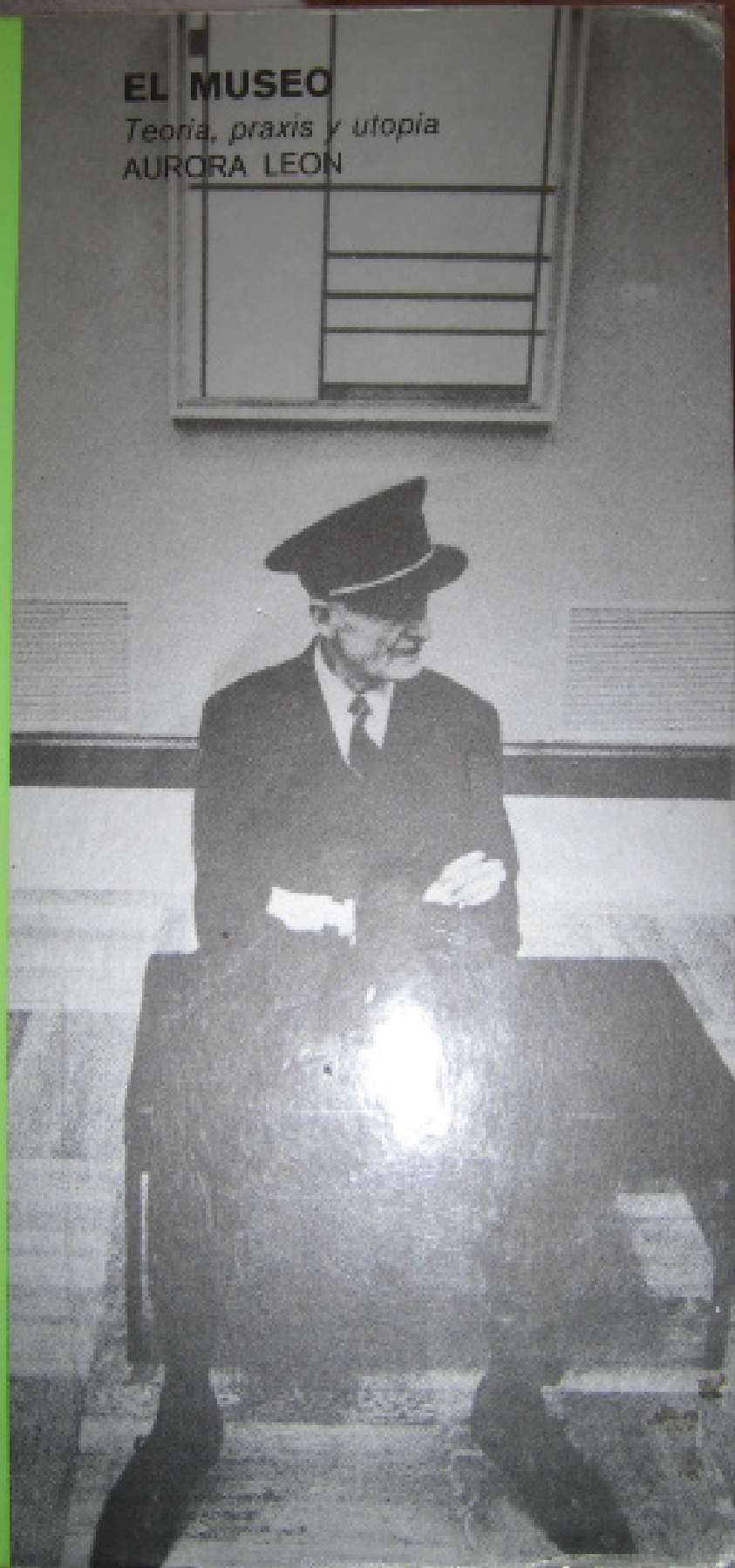
(os números de página correspondem às páginas do .pdf)

UM OBJECTO PARA O SUJEITO, UM SUJEITO PARA O OBJECTO	3
<i>o coleccionismo até à idade média</i>	4
<i>a colecção no renascimento e maneirismo</i>	11
<i>coleccionismo católico e protestante no século XVII</i>	18
<i>as colecções de setecentos</i>	25
<i>as colecções privadas do romantismo até aos dias de hoje</i>	29
VALORES CULTURAIS DO COLECCIONISMO	33
FUNDAÇÃO E DESENVOLVIMENTO DE MUSEUS PÚBLICOS	39
RUMO À IMAGEM ACTUAL DO MUSEU	42
HORA DA MUSEOLOGIA	51

EL MUSEO

Teoría, praxis y utopía
AURORA LEON

Cuadernos Arte Cátedra



CAPÍTULO PRIMERO

Historia del coleccionismo y de los museos

UN OBJETO PARA EL SUJETO, UN SUJETO PARA EL OBJETO

Coleccionismo y clase dominante se vinculan indisolublemente como un fenómeno típico de la ideología, el arte y la cultura a lo largo de los ciclos históricos. Este fenómeno, abastecido por una élite ilustrada y potente, cumple una función precisa al imponer sus juicios estéticos, al manipular la creación artística y al ejercer una influencia totalizadora en la historia de la cultura.

“El objeto artístico —y de la misma manera, cualquier otro producto— crea un público sensible al arte y capaz de un gusto estético. Sin embargo, la producción elabora no sólo un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto. Produce, por consiguiente, el consumo¹. Ello trae consigo, por una parte, un público de fuerte poder adquisitivo y un trueque en el esquema de los valores, ya que el valor estético se subordina al factor económico y, por otra, la colaboración (semi)consciente o inconsciente de un sector culto, no comprador de obras, que, al emitir juicios o gustos “reconocidos”, eleva el prestigio social de las obras proporcionándole a la élite el placer de ser los únicos consumidores de arte. Sacerdotes egipcios, cónsules romanos, iglesia medieval, nobleza renacentista, monarquías absolutas o burguesías ascendentes han dirigido la historia del arte, del gusto y de la

¹ Marx, K., *Contribución a la crítica de la economía política*, Madrid, Alberto Corazón, 1970.

moda con sus intereses artísticos, que a menudo poco o nada tenían que ver con el arte.

Hacer un análisis reflexivo sobre el origen, desarrollo y consolidación del coleccionismo, causante de la génesis de los museos, es lo que nos proponemos en este capítulo.

El coleccionismo hasta la Edad Media

En las antiguas culturas urbanas orientales, el coleccionismo aún no aparece como fenómeno cultural consolidado. Se trata de culturas con un régimen esencialmente religioso y cortesano (identificación frecuente de la jerarquía estatal con la divinidad) en el que predominan los objetos preciosos en templos, santuarios y tumbas con un sentido más trascendente que venal o social. De todas formas, la base económica egipcia —la agricultura—, la progresiva industria y sistema monetario mesopotámico favorecen una situación artística en la que los mantenedores de los artistas y consumidores de arte son los sacerdotes y los príncipes, quienes con fuerte capacidad adquisitiva hacen instalar los talleres de trabajos manuales (objetos suntuarios, útiles domésticos...) junto a templos y palacios para controlar oficialmente las producciones artísticas. Máxime, la monarquía mesopotámica, cuya rigidez estatal e intolerancia religiosa limita el arte y su comercio al rey y al templo, llevó el afán coleccionista y propagandístico del monarca Asurbanipal a trasladar desde Egipto a Nínive, como botín de guerra, dos obeliscos y 32 estatuas, colocadas temporalmente a las puertas de Assur para que el pueblo *las admirara con orgullo*. Sin embargo, en Creta, donde también la cultura está sometida a un orden autocrático, existe una mayor libertad que permite un comercio artístico amplio y, a pesar de ello, la producción masiva de obras de arte condujo a una industrialización y abaratamiento que cerraba las puertas al coleccionismo ilustrado.

Con la civilización griega se da un paso en el fenómeno del coleccionismo. Grecia es, en realidad, la que abre las puertas al comercio artístico romano. Todavía las obras depositadas en los santuarios (Delfos, Olimpia, Efeso...), a donde llegaban exvotos de todo el mundo, se custo-

diaban con carácter religioso en los *tesauroi*, de los que han dejado noticias los libros de Herodoto; pero, aparte el valor funerario que éstos poseen, existen ya objetos de tipo religioso fabricados con fines laicos como exaltación de la realeza, manifestación de fastuosidad y poder de una monarquía o tiranía que los colocaba en palacios para ser admirados por los ciudadanos con fines propagandísticos. Este fenómeno evidente desde el arcaísmo griego cobra una función específica en el siglo V cuando el objeto votivo pasa de ser objeto-usual-religioso a objeto-admiración por su *calidad* y *firma del artista*. Lo paradójico es que este atisbo de “calidad ficticia” se produzca en una cultura con conciencia de presente histórico. Con el helenismo, y debido a sus ingredientes culturales mixtos e internacionales, es cuando se reafirma el gusto por el arte y la colección artística. A ello contribuyó no sólo el florecimiento de la historia, la constatación de un pasado “ejemplar” y el volver los ojos hacia una antigüedad cercana sino un racionalismo planificado que propendía a un *commercium litterarum et artium*, promotor de competencias artísticas y alentador para la creación de instituciones culturales. Este dinamismo cultural llevó a Atalo I a exponer en la Acrópolis de Pérgamo estatuas y cuadros y a Eumene II a mandar “re-producir” obras que suponían una (re)visión histórica sobre los originales.

Pero el coleccionismo helenístico quedó reemplazado por las directrices artísticas, y a veces museográficas, de la cultura romana. Y es lógico que triunfase en Roma donde el aparato estatal envía al pueblo sus emisiones por medio de la imagen. La imagen lo es todo: propaganda, información, ilustración, noticia... Y en esta civilización pragmática sobresale como factor esencial la pura visualidad. El comercio artístico en Roma, aparte las producciones nacionales, se basa en la exportación, expoliación y botines de guerra. Y así, el primer “descubrimiento” del arte griego se debe al expolio de Marcelo en Siracusa, al llevar consigo cuadros y estatuas de tierras helénicas. Ello supuso sentar un auténtico precedente para el futuro desarrollo del coleccionismo romano. Volver de la batalla sin mármoles y bronce griegos era no

sólo privar a la República de un prestigio reconocido y al pueblo de un patrimonio cultural creciente, sino perder un *status* social que quedaba a salvo con una triunfante decoración casera. Desde entonces, no hubo jefe que a la vuelta de su campaña militar no trajera consigo su "trofeo" que se exponía, a efectos propagandísticos, en *lugares públicos*, como el pórtico de Metelo, el de Catulo, Livia o en el atrio de la Libertad, el que sirvió de museo para la colección obtenida por Asinio Polión, una de las más sonadas victorias, militar y artística.

El derecho a la propiedad de las ganancias era incontestable, con lo que muchos generales, imitando el "buen gusto" de Lúculo, adornaron su casa con los botines y así, se consolidó definitivamente el fenómeno del coleccionismo. Toda casa de miembros dirigentes de la sociedad tenía que tener su biblioteca, pinacoteca, obras de arte y bronce griegos y helenísticos. Y, si no había posibilidades de originales, esa *limitación* se cubría con copias realizadas por expertos; expertos y conocedores del arte que surgieron lógicamente para dirigir el gusto de los coleccionistas y ejercer sus funciones en una sociedad consumidora de arte. Y, pese a que los motivos que hicieron surgir estas *colecciones privadas* eran extra-artísticos, la deleitación y el conocimiento de sus dueños sobre las obras adquiridas era obligado; el nivel social, ascendente; el prestigio cultural, reconocido; la exposición privada de las obras, instrumento de fuerza político-social insospechada, amén del buen gusto que desplegaban en la decoración al exponerlas a la moda en uso. Estos motivos *hedonistas* y *snobistas* fueron la base sustancial del coleccionismo; todo un *hobby*.

Al tiempo que la colección se volvía índice de fastuosidad y diferencia social, se formó un nuevo y definitivo estímulo para el coleccionista: la *tesorería*, elemento que no era nuevo pues ya existían factores de naturaleza económica en los tesoros de los templos, pero con el nuevo sistema de la demanda, la oferta y la competencia competitiva, el coleccionismo tomaba cuerpo de auténtico mercado y ampliaba definitivamente su concepto: la colección artística como *inversión de capital*. A partir de aquí, todos los "valores ficticios" que se encuentran en

los tiempos modernos de forma tipificada (el valor de la serie completa, la rareza, originalidad, la pátina, antigüedad...), son herencia directa del coleccionismo romano que no sólo acuñó la terminología de ciertas instituciones artísticas² sino que alentó y consolidó las bases esenciales del mercado de arte contemporáneo. Pero también en Roma, donde se fraguó el valor hedonístico y económico del arte, se produjo un principio de trascendental importancia para la historia del coleccionismo y los museos: dar *utilidad pública* a las obras de arte. Ello se debió a la decisión personal de Marco Agripa que comprendió, con una visión exacta de la Historia, la necesidad de reagrupar las obras exiliadas de su lugar de origen y silenciadas en colecciones privadas. Este gesto supuso un factor de enriquecimiento cultural insospechado puesto que, por una parte, avalaba el derecho del pueblo a participar en fenómenos culturales hasta entonces acotados por la propiedad privada y, por otra, su decisión aparece como la primera declaración explícita del valor de una colección como patrimonio cultural de todos. Con el Imperio decae la calidad y finalidad del coleccionismo puesto que la política imperial se vuelve más a factores caprichosos y personales. La aristocracia áulica sólo busca obras en las que se patentice un estilo helenizante idealista, exponente de un pensamiento minoritario que sólo encuentra resonancias en los artistas que trabajan para la casa imperial y alejado de una concepción retratística-naturalista de la vida que representan los estratos sociales medios y los más incultos. Y, aún más, en el Imperio tardío sigue decayendo por causas ajenas al esteticismo: las dificultades que planteaba el fisco estatal y la decadencia político-social.

La fuerza política y moral del Cristianismo basó sus leyes en la herencia del valor didascálico y propagandis-

² Los primeros elementos terminológicos del coleccionismo los consolidó Roma, aunque proceden del helenismo. Por ejemplo, el término «Museo» procede de «Mouseion»: edificio fundado en Alejandría por Tolomeo Filadelfo dedicado a las Musas; «Pinacoteca» es un término que ya lo usa Vitrubio en su VI Libro de Arquitectura, 7.8.; «Dactiloteca» aparece por primera vez en Plinio, los romanos le dan vida y el Renacimiento lo adopta para designar colecciones de camafeos.

tico del arte figurativo; en realidad, se manifiesta como una derivación del arte romano tardío, pero con unas metas pedagógicas más definidas: el arte debe ser educación moral y, fuera de esta finalidad, cualquier tipo de intromisión queda al margen de las proposiciones del primitivo arte cristiano. Solamente en la época constantiniana pervive el arte del coleccionista por esmero y afán cultural de algunos. (Constantino adorna Constantinopla con obras procedentes de todo el mundo clásico.)

Con el Imperio bizantino, las obras, producidas en los talleres imperiales o importadas como botín, exponen un gusto oriental por el fasto y la magnificencia que expresan un sistema teocrático de gobierno en el que el soberano pertenece más a un mundo de poder sobrenatural que terreno. Como arqueólogo y coleccionista de obras de arte, Constantino Porfígenito instituyó que durante las fiestas religiosas y políticas se expusiesen las obras de propiedad real en el *pentapyrgion*, auténtica vitrina de exposición como las que hoy contemplamos en las instalaciones museísticas.

Con la Edad Media se asiste a una polarización eclesiástica de la actividad artística; la Iglesia es la única forma de museo público. Los objetos preciosos (salterios, misales, cruces...) que recibe como donaciones reales o populares forman el tesoro eclesiástico y son minuciosamente inventariados³ por monjes ilustrados. Otros eran obtenidos por robos, saqueos y rapiñas y contenían un gran valor económico no sólo por la calidad artística de la obra sino por la nobleza de los materiales. Dado el valor intrínseco de los objetos, se transformaban en dinero al fundir los metales o desguazar las piedras preciosas en tiempos de carestía. Salerno habla del papel de "banco de empeño" que ejerció el Tesoro de San Marcos con motivo de las Cruzadas⁴.

³ En favor de la realización de inventarios para la conservación de las obras de arte hablan los tesoros medievales de Saint-Denis, Patmos, San Marcos de Venecia..., conservados todos intactos en su lugar de origen.

⁴ Salerno, L., en colaboración con Giovanni Barbini, Paolo Enrico Arias, Fernanda de Mafei y Caterina Marcenaro: «Musei e collezioni».

Nada favoreció al coleccionismo la política adoptada por la Iglesia contra la idolatría puesto que, en su persistente actitud, llegó, no tanto guiada por atender a una auténtica pureza de la religión como por asegurar unos efectos "civilizados", a prohibir las imágenes paganas. Entre las excepciones que pudieron liberarse del asfixiante monopolio eclesiástico, el nuevo protector de la Cristiandad, Carlomagno, así como Teodorico y Federico II, impusieron en sus cortes un programa cultural dirigido a dar nueva vida a la Antigüedad romana. Programa cultural que sirvió de antídoto a las fuerzas represivas eclesiásticas y monacales que alejaban al hombre de su conciencia histórica. Esta confederación áulica para redescubrir e interpretar la cultura romana es un hecho de fuerte valor ideológico puesto que desde los talleres de palacio salían obras realizadas conforme a unas normas clásicas "renovadas", ajenas al inmovilismo medieval. Y en estos centros elitistas y minoritarios de la Edad Media reside el germen de la cultura humanista del Renacimiento⁵.

Fuera del ámbito monacal, monopolizador de las demandas artísticas de carácter artesanal, la actividad y el comercio de arte sólo tenían lugar, y en muy pequeñas dosis, en los dominios reales y de las grandes cortes señoriales. Tuvo que llegar el estilo caballeresco cortesano con sus pequeños y transportables tesoros, con el papel que empieza a jugar la mujer en la vida cultural y la renovación gótica con toda su fidelidad a la realidad y a la autenticidad de los sentimientos para asistir a un cambio profundo de la Historia. El gótico, con el asentamiento de la vida urbana, con la aparición de un urba-

en *Enciclopedia Universale dell'arte*, t. IX, Florencia, 1963, han realizado un estudio sintetizador sobre el coleccionismo artístico de la civilización occidental, tema que hasta entonces solo ofrecía aspectos parciales o monográficos. También Douglas Cooper, *Les grandes collections privées*, Paris, Pont Royal, 1963, ha realizado el análisis detallado de las grandes colecciones de arte.

⁵ Esta es la tesis defendida por Erwin Panofsky, *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza, 1975. En las páginas 85-86 y 88-89 expone el fenómeno de la *renovatio* carolingia como uno de los «renacimientos» de la cultura occidental.

nismo nuclear que polarizaba la vida en las ciudades, con su creciente comercio y flamante burguesía, produjo una transformación social que determinó las tres esferas más contactadas con el coleccionismo: la religiosa-clerical, la cortesana caballeresca y la burguesa. Nace el gusto por lo profano, la variedad en el vestuario femenino, el nuevo afán de hacer confortables las viviendas y decorarlas conforme a las normas estéticas vigentes con objetos museables. El arte se vuelve ornamento de la ciudad; el ornamento, necesidad de la vida. Y, aunque se cultiva el arte sacro, está transformado y humanizado con los nuevos ideales burgueses. Ideales burgueses que se infiltran hasta en el arte cortesano y ello lo prueban las colecciones de Libros de Horas miniados de los duques de Borgoña y de Berry que adoptan para el estilo de las miniaturas un lenguaje típicamente burgués: el naturalista.

Pero la miniatura de la aristocracia va dejando paso a las artes gráficas, asequibles a sectores sociales más amplios y *democráticas* al ofrecerse en precios más económicos. El ascenso de la burguesía, la demanda y difusión del arte gráfico produjeron una mutación cualitativa no sólo en la evolución artística sino en la nueva visión (desencantamiento de la realidad) y valoración de la obra⁶. Con ello, el mercado de arte se amplía con un nuevo público (burguesía, mediadores, vendedores...) que accedían a los lugares de ventas (estudios, talleres, librerías...) en busca de su mercancía artística.

Después de siglos de dominación cultural por parte de un pequeño sector de las sociedades clásicas y medievales, los últimos momentos del gótico tardío auguraban una época de mayor equilibrio con el fenómeno de nivelación social, al ascender la burguesía a una hegemonía hasta entonces privativa de la aristocracia que ahora tenía que ceder el puesto a una amplia clase progresista y fecunda para la cultura. Progresista y fecunda momentáneamente, pues en pleno Renacimien-

⁶ Benjamín, W., «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.

to esa burguesía volvió los ojos hacia un conservadurismo que yacía oculto durante la dominación burguesa pero que llevaba los gérmenes del ideal cortesano.

La colección en el Renacimiento y Manierismo

Con el Humanismo se asiste a una renovación total del coleccionismo. Lógico es que una cultura fundamentada sobre reglas racionales y científicas fuera a la busca de las fuentes de la Antigüedad. Y en ella encontró todas las demandas que hacía a un pasado rico en experiencias culturales. En este sentido, el humanismo renacentista ha sido uno de los ciclos históricos que más se han aferrado a esa unidad cultural típica de la civilización occidental. Unidad cultural, pero con peculiaridades intrínsecas en cada momento histórico. Al valor hedonístico y económico romano de la obra, el Renacimiento añade un valor formativo (*humanitas*) y científico para el hombre moderno, educado (valor pedagógico) al contacto con la obra antigua. Nuevos modos de vida conducen a nuevas apreciaciones culturales y así, la estimación del objeto clásico es *ahora* estética e histórica. Ya hay material del pasado para confrontar, interpretar, reproducir o recrear la cultura clásica, cultura sólo asequible a una minoría tan distanciada de la inmensa mayoría inculta que sólo esta profunda escisión social puede explicar la existencia de un coleccionismo privilegiado.

Tras la fase erudita del Humanismo, basada en las leyes de la Belleza Clásica se pasa a una segunda etapa, hedonista, que corresponde al desarrollo de la *Signoria*. El público comprador y conocedor del Renacimiento está compuesto por las cortes principescas y la burguesía ciudadana y sus gustos se muestran bastante afines ya que, pese a las luchas internas entre las clases sociales, ambas fuerzas tienen concomitancias recíprocas: el elemento burgués todavía no ha olvidado los atractivos cortesanos del gótico y la aristocracia, a su vez, conoce la potencia de los "valores burgueses" y no puede sustraerse al racionalismo positivista de esa vida urbana. Una fórmula de compromiso entre dos potencias político-



El coleccionismo a través de testimonios artísticos de diversas épocas.

a) *El Museo-Jardín de J. Galli en Roma* (Grabado de Heemskerck, 1532-36.) El gusto por la Antigüedad y lo clásico se patentiza en la elección de piezas abundantes en relieves, esculturas clásicas, fuentes con motivos ornamentales, presentadas sin rigor científico ni ordenación racional.

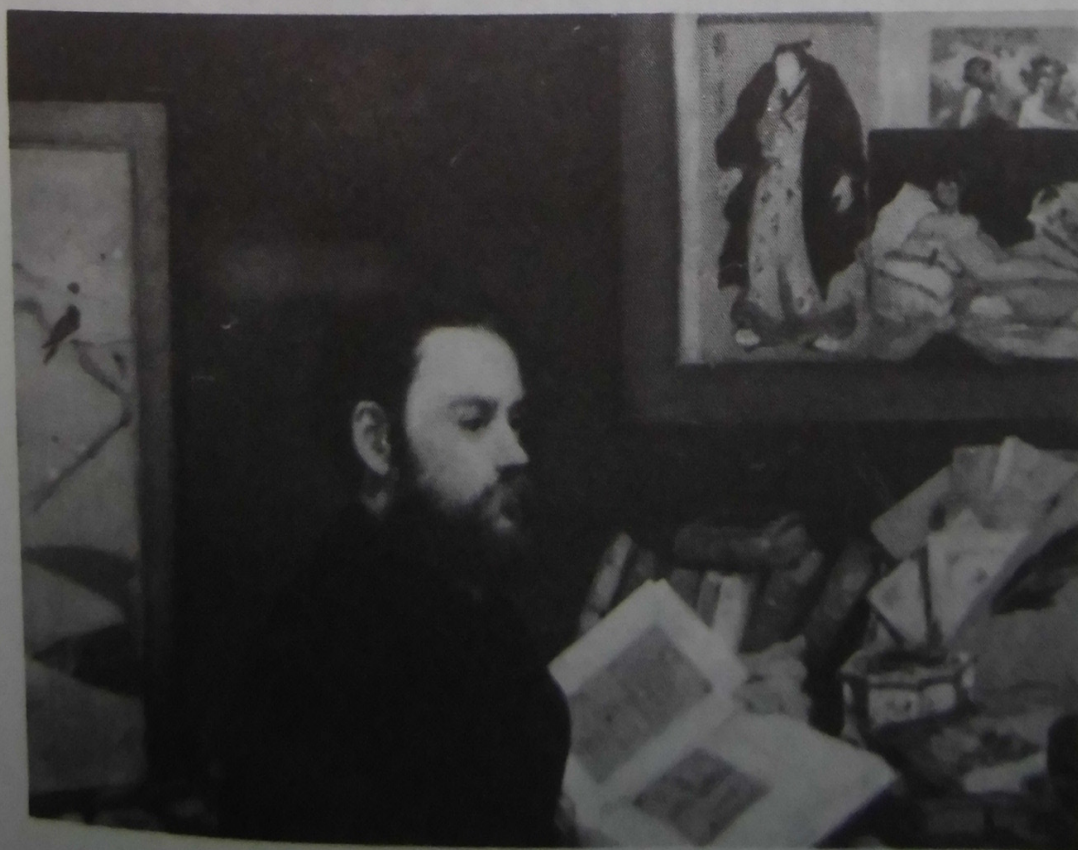
b) *El Archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de Bruselas*, de Teniers el Joven (Museo de Historia del Arte, Viena). Patente manifestación del gusto del coleccionista barroco por los lienzos de su época y del Renacimiento.





c) *La galería en el 100 del Pall-Mall*. (Acuarela de Mackenzie, hacia 1787-1854, Victoria and Albert Museum, Londres.) El principio tradicional de la simetría, el amontonamiento de lienzos y la ausencia de rigor sistemático en la ordenación de las piezas se evidencia al aparecer mezcladas obras tales como *Baco y Ariadna*, de Tiziano, *La resurrección de Lázaro*, de Sebastiano del Piombo, varios Claudio Lorena y un paisaje del pintor barroco holandés Cuyp.

d) *Retrato de Émile Zola* (Manet, Jeu de Paume, París). La coincidencia de gustos artísticos que unen al pintor y al novelista francés permiten apreciar simbólicamente un tipo de coleccionismo "bohémio" en el que lo primordial no es la exhibición fastuosa de los objetos auténticos sino las *reproducciones* preferidas del novelista: la *Olimpia*, de Manet, una estampa japonesa y *Los borrachos*, de Velázquez.



sociales que lleva implícito el desencadenamiento de las monarquías absolutas barrocas.

Los encargos que demanda la burguesía culta eran en principio para donaciones eclesiásticas, pero con la progresiva consolidación de su *status* social empieza a comprar obras para adorno de su casa y para poseer su propia colección. El cuadro de devoción, la copia clásica, el retrato del miembro glorioso de la familia, el mueble "de estilo"..., eran los objetos artísticos de ambientación idónea para una clase que, por encima de los factores históricos o artísticos, necesitaba prestigiarse con objetos no estandarizados. Sin embargo, y aparte de la fascinación que ejercía la colección de arte, la aristocracia cortesana acumulaba producciones artísticas por motivos enciclopedistas y hedonistas. Recolectar antigüedad o encargar Andreas del Castagno, Botticellis, Uccellos, Venezianos..., en las cortes era una obligación, una imposición exigida por la moda. Por ello, se remozaban las casas y las habitaciones "nobles" (salones, bibliotecas, estudiolos...), llevando artesanos, carpinteros, taraceístas, escultores o pintores para dirigir las obras. A veces, las operaciones las llevaban a cabo los artistas sin consultar a los clientes que, faltos de ideas o fantasía decorativista, dejaban los resultados a elección de los artistas contratados, conocedores de los gustos y deseos artísticos de sus protectores. Así, el escultor sabía que tal personaje mitológico ocuparía tal sitio en el jardín, el mueble "de encargo" reunía las dimensiones apropiadas para el destino que se le otorgaba, el cuadro de devoción pintado de acuerdo a su ambiente. Pero otras veces, el mecenazgo — caso típico de los Medici⁷ — se presentaba como una forma de manipulación, de erudición humanística e incluso participación directa en la realización de los encargos. (Lorenzo de Medici asesoraba y discutía con Bertoldo sobre la forma

⁷ La evolución cultural del mecenazgo presenta un paradigma válido en la concepción de las tres generaciones de los Medici: Cosme el Viejo todavía es el financiador de obras religiosas (abadía de Fiésolo, San Lorenzo de Florencia...); su hijo Piero es ya un coleccionista metódico y Lorenzo, genuino humanista, es exclusivamente colec-

de interpretar las complicadas alegorías de las que gustaba.)

Esta élite decantada y empapada de cultura latina no se movía solamente por auténtica complacencia en el arte sino porque su activismo emprendedor daba brillo a la casa reinante ya que la absorbente acción productiva acentuaba el factor económico en la vida del Estado. Mantua tuvo a sus Gonzaga, Urbino a los Montefeltro, Ferrara a los Este, Florencia a los Medici, Milán a los Visconti...

Es evidente que el coleccionismo incidía de forma directa e impositiva sobre el arte del momento dejando incluso una tradición que persistiría más tiempo. Padua, por ejemplo, de fuerte sedimentación clásica y rica en colecciones eruditas "a la antigua", era lógico que produjese un tipo de artista como Mantegna cuyas búsquedas pictóricas estarán siempre influenciadas por el rigor arqueológico. Venecia, por el contrario, cuenta con colecciones cortesanas procedentes de familias patricias que tienen su mercado de arte en Oriente y prefieren como piezas de colección objetos preciosistas, transportables y de pequeño tamaño, de los que son buena muestra las pinturas de caballete de la escuela veneciana.

De estos coleccionistas refinados, conocedores, críticos y expertos en arte, inmersos en círculos cerrados y superminoritarios dependían las creaciones artísticas y culturales, desconocidas y malvaloradas por muchos contemporáneos que, sin conciencia de participantes, colaboraron a este desbordante coleccionismo renacentista.

Estas profundas diferenciaciones clasistas se acentúan aún más durante el Manierismo, época en la que no sólo se revisan los valores estéticos de lo Clásico, lo Bello, lo Armonioso o lo Rítmico sino que el fondo ideológico y social entran en una crisis que conducirá a una visión del mundo anti clásica pero basada en normas clásicas; esta contradicción manierista irrumpía en la historia de los estilos artísticos y de la cultura como una escisión profunda en la evolución lineal-dialéctica tradicional entre lo clásico y lo barroco y el hombre manierista sólo supo expresar la angustia ante la incoherencia de su presente y

la pérdida de la fe en sí mismo con unas expresiones distorsionadas, actitudes anticlásicas y separadas de la naturaleza, subjetividades radicalizadas y arbitrariedades, sólo comprensibles para un sector mínimo de la sociedad y repleto de complejidades intelectuales.

Lógico era que las capas más incultas no llegasen ni al nivel más elemental de comprensión y que no pudieran, por ejemplo, entender aquella confesión de Miguel Ángel que decía pintar con el cerebro, no con las manos. Estos sectores sociales marginados para acceder al arte de su época eran mucho más amplios aún que en el Renacimiento así es que la superminoritaria facción de iniciados y entendidos quedaba cubierta con la corte pontificia (incluidos todos los niveles eclesiásticos y los privilegiados que saborean la magnificencia papal), los banqueros y comerciantes (los más beneficiados socioeconómicamente gracias al sistema financiero pontificio) y las antiguas familias nobles, venidas a menos, pero con recursos sociales sobrados para establecer vínculos matrimoniales con ricos burgueses. En este círculo se fabricaron teorías estéticas que aseguraban la consolidación de la propia clase dirigente. La teoría de la "idea" y del "genio" sacaba a los artistas de su condición de inferioridad social y, al ser requeridos por la sociedad de triunfadores que pagaba fuertes sumas, trabajaron para ellos y se asimilaron a su pensamiento conservador. Ellos, los artistas, dirigidos astutamente por los grandes señores, monopolizaron al público artístico (críticos, mediadores...) e impusieron sus dogmas en el mercado de arte.

A ello vino a añadirse un fenómeno cultural de fundamental importancia para el desarrollo del coleccionismo: la tratadística de arte. Ejercía una nueva forma de prestigio para el artista, respaldado en los juicios críticos e informativos que sobre él exponía el escritor de arte. El título de "*Vidas de los más excelentes arquitectos...*", de Giorgio Vasari⁸ nos ilustra no sólo la implícita valoración sobre los artistas sino las directrices estéticas que el

⁸ Es importante recordar que en el Manierismo y con el proyecto de Vasari para el Palacio Uffizi se concibe el primer edificio construido para hospedar un museo.

historiador considera objetivas y válidas y que el público lector de la época encuentra sublimes por la rúbrica del "auténtico patriarca y padre de la iglesia de la nueva historia del arte"⁹. Con el desarrollo de los tratados de arte, las influencias artísticas se multiplican hasta el punto de que a partir del Manierismo entrarán en el panorama artístico factores intelectuales (juicios de valor, ideologías...) reconocidos culturalmente por el grado de conocimientos de los tratadistas. A partir de ahora, pintores malditos y privilegiados estarán sometidos al criterio, gusto personal o predilección de los teóricos, emisoros de juicios definitivos que a menudo nada tenían que ver con la calidad de las obras. Estos factores fueron los ingredientes que favorecieron una edad de oro del coleccionismo, edad de oro incrementada por la conciencia que el hombre de la segunda mitad del siglo XVI tenía de estar viviendo la decadencia del arte. Y, para contrarrestar esta lenta agonía, empiezan a aparecer las primeras guías artísticas y catálogos de colecciones pues así, el arte declinaba pero, al menos, quedaba constancia escrita de sus promotores.

Los encargos no se limitan a conjuntos arquitectónicos o urbanísticos (villas de recreo, palacios, iglesias...) o a engrosar las colecciones pictóricas o escultóricas. El coleccionista "virtuoso" del Manierismo se recrea en lo raro, lo maravilloso, lo superfluo o lo precioso y no es de extrañar que con estas preferencias empiece a cobrar carácter de colección el macrocosmos de las ciencias naturales en sus aspectos animalísticos, vegetales y minerales y, aunque no todavía con el carácter enciclopédico del siglo XVIII, las series cobran un valor científico y una exposición sistemática. "Cimelioteca", "Raroteca", "Dactiloteca", "Thesaurus fossilium", "Arca rerum fossilium"..., son términos de la época, expresivos del

⁹ Schlosser, J., *La literatura artística*, traducción española con prólogo de Antonio Bonet Correa, Madrid, Cátedra, 1976, página 290. El autor puntualiza en la cita «en el buen sentido y en el malo». En cuanto a la edición española hay que agradecer a Bonet Correa, director de la colección, su iniciativa y acierto en la traducción y puesta al día de un libro de obligada consulta para el análisis de la historia y crítica de arte.

contenido de las colecciones. Aparecen los museos de ciencias naturales con un criterio moderno de exposición ya que cada objeto es más interesante por lo que enseña que por su belleza.

Coleccionismo católico y protestante en el siglo XVII

El incremento del coleccionismo en el siglo XVII se debe primordialmente a la próspera ascensión de los grupos burgueses, al monopolio artístico de las monarquías absolutas y a la imagen precisa del auténtico coleccionista quien ya no compra sólo por prestigio social sino por gusto personal y delectación. El "virtuoso" manierista queda absorbido con la figura del "diletante" barroco que, al comprar cualquier objeto, ya está ejerciendo juicio crítico sobre él. Aunque sea la pauta general del coleccionismo barroco, pueden especificarse una serie de diferencias que afectan a las colecciones en los países protestantes y católicos. Y ello debido no tanto a los factores de religión (aunque ésta condiciona una temática u otra) como a la acción desempeñada por la Iglesia como poder estatal¹⁰. La religión católica, por ejemplo, que exige una obediencia al Papa e impone un control estricto sobre sus militantes, favorece unas manifestaciones culturales impuestas rígida y doctrinariamente, acaparando como mínimo las directrices morales y espirituales del arte, cuando no el mercado, mientras que, por el contrario, el protestantismo se orienta hacia unos valores humanos que capacitan la libertad del individuo, del artista, del consumidor o intermediario de arte.

La iglesia católica barroca cuenta (fundamentalmente en Italia y España) con sus "pregoneros" artísticos que difunden en lienzos, techos, mármoles, bronce o grabados la ideología recetada o sugerida por los jefes eclesiásticos. El arte protestante, por el contrario, no está

¹⁰ Las correlaciones artísticas y religiosas han sido muy estudiadas por Kavolis, que en *La expresión artística: un estudio sociológico* (Buenos Aires, Amorrortu, 1968) dedica un capítulo al «estilo artístico como proyección de características religiosas».

estrangulado por una Iglesia dominante ni siquiera por un príncipe o capas cortesanas sino por una burguesía superacomodada que, al igual que el libre examen, reclama la libre expresión de la cultura y el arte. Estas distinciones socio-religiosas explican las rivalidades existentes en dos países vecinos (la católica Bélgica y la protestante Holanda) y las dispares concepciones en el fenómeno del coleccionismo. El regente Leopoldo Guillermo prohíbe la entrada de obras protestantes y de Rembrandt concretamente¹¹.

En Holanda, el poderío de la burguesía es tan fuerte que las posibles presiones de los estamentos oficiales y estatales quedan reducidos a un mínimo. Los encargos son fundamentalmente de tipo privado y los temas requeridos (mitología, género, escenas caseras, retratos de humanistas, cuadros religiosos...) dependen de la esfera en la que se mueve cada grupo burgués. Una burguesía compleja y heterogénea (desde el intelectual hasta el pequeño burgués que hace dinero y "lo coloca" en objetos de colección) es la que demanda constantemente todo tipo de producciones artísticas a un mercado superactivo que degeneró en una violenta competencia, lo cual es lógico que afectara a artistas dotados y que explica la penuria económica de un Rembrandt o un Franz Hals. Además, este mercado imponía a los artistas sus condiciones para beneficiarse en las ventas: si la mayor demanda era la del género de marinas, aves o bodegones, el artista se veía obligado y especializado en esos temas o desatendido por un público y marchantes que no cotizaban sus asuntos peculiares. Por esta superproducción que afectó incluso al espacio disponible para la venta de objetos y hubo de ampliarse a las tiendas de libreros y editores de grabados, por la concurrencia de artistas y peticiones del público surgió un mercado barato que ofrecía malas copias y falsificaciones de todo tipo que desvalorizaron el carácter del original. La demanda,

¹¹ Basta recorrer el Museo de Bellas Artes de Bruselas para comprobar la escasa muestra de Rembrandt y pintores de género protestantes en comparación con las salas dedicadas a Rubens (tres salas) o a los maestros católicos de los Países Bajos.

cada día más desbordada, era tan fuerte que los precios del mercado artístico mostraban un índice progresivo de abaratamiento. Un dato insólito es que un buen retrato costase 60 florines mientras que para comprar un buey había que pagar 90¹².

De corte distinto son las demandas de entidades oficiales o semioficiales (corporaciones, hospitales, instituciones culturales o gremiales...), en las que no predomina tanto el afán de coleccionar como prestigiar la entidad con un cuadro de gran formato que representa la conmemoración de sus hombres ilustres o de hechos históricos locales.

El coleccionismo de los países católicos presenta caracteres diferentes a los analizados en Holanda. La victoria del absolutismo monárquico (Francia) seguido de la pujanza económica de la aristocracia vaticana y romana y la antigua nobleza mezclada con los burgueses "titulados" y ennoblecidos fueron las causas principales que desencadenaron un coleccionismo selecto y de calidad¹³, aunque otras causas, hijas menores del poder absoluto y de las clases privilegiadas, colaboraron en fuerte medida al gusto por el coleccionismo (academias y salones).

Francia es el país que mejor ofrece el concepto de coleccionismo como expresión de la autoridad real, del absolutismo de Richelieu, de la política de Mazarino y de Colbert. Todos ellos favorecieron la formación de un gusto único (cortesano), eminentemente clasicista. Desde ahora y hasta la Revolución quedaban sentadas las bases del nuevo coleccionismo, considerado fundamentalmente como instrumento "visual" de la ideología monárquica. Todas las monarquías (y ello es aplicable a todas las realezas europeas en proporción con la potencia econó-

¹² El dato está extractado de Arnold Hauser (*Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama, 1969, t. II, pág. 152) que da una serie de cifras expresivas sobre los precios de obras barrocas, sacadas de libros escritos por especialistas del arte holandés.

¹³ Este coleccionismo selecto tuvo sus comienzos en las adquisiciones (libros y obras de arte) de Richelieu que las cede a la Corona de Luis XIV, quien también se apropia de las mejores obras de la colección de Mazarino (hoy en la Biblioteca Nacional de París).

mica de los fondos de la Corona) verán en el coleccionismo una forma sutil e inteligente de afianzamiento del prestigio dinástico, una expresión de alto nivel social y enriquecimiento del patrimonio que, consecuentemente, acarreará a la obra de arte una transformación en valor ideológico y político. Fenómeno notable en la Francia de Colbert fue el surgimiento de "curiosos" y "especialistas" que colaboraron en gran medida a la inauguración de la Galería principal del Louvre, a la que Colbert, como representante estatal, otorgó grandes sumas de dinero con lo que *al tiempo* reafirmaba el triunfo absoluto del coleccionismo monárquico.

La monarquía ejerce una triple acción totalizadora sobre el mercado de arte y el coleccionismo. 1.º) Imponer el estilo de la corte, estilo que es asumido por la burguesía; 2.º) mantener el monopolio de la educación artística (Colbert, al ser nombrado director nacional de las Bellas Artes, dirige autoritariamente la Academia Real de Pintura y Escultura basándose en ser institución estatal, subvencionada por el Rey y manipulando el arte como instrumento del Estado), y 3.º) hacer de la producción artística una organización estatal.

Los compradores de arte y los buscadores de obras excepcionales siguen perteneciendo al círculo real —Colbert desplazó a los financieros más renombrados del mercado para reunir toda la clientela en torno a la figura del Rey—, incrementado al aparecer en la sociedad francesa la figura del burgués-gentil-hombre, quien apoyará siempre la política absolutista y se verá privilegiado con las mismas gracias y ventajas de las que goza el noble. Esta burguesía codiciosa de lucro, más racionalista y realista que la nobleza, pasó pronto a la admiración del clasicismo y precisamente los comerciantes y financieros se anticiparon a la nobleza y fueron los primeros compradores de cuadros de pequeño formato y de estilo clasicista de Poussin. Una forma más de la monarquía absoluta para disponer de los medios más abundantes bajo su control.

A comienzos del Seiscientos, Roma es la capital del coleccionismo, pero a fines del siglo empezó la decadencia artística romana y, con ello, la dispersión y venta de

muchas obras que emigraron a colecciones particulares y, posteriormente, a museos extranjeros. Ello fue debido a la progresiva mengua económica de la Curia, al empobrecimiento paulatino de Roma (después de la magnificencia y lujo del primer barroco) y al paso de Francia a primera línea en el panorama cultural europeo, declarándose en todos los aspectos directora de la educación y del gusto. Todavía en los momentos estelares de la hegemonía italiana, el médico de Urbano VIII, un hombre culto y diletante, escribe las *Considerazioni sulla pittura*, obra en la que afronta cuestiones del coleccionismo: cómo establecer valoraciones comerciales, cómo reconocer las falsificaciones y distinguirlas de los originales, modos de disposición, organización y decoración de las colecciones en las casas... Y de estas primeras publicaciones que incidían en el interés por el tema de la conservación de los objetos es como nacieron las publicaciones dedicadas exclusivamente al coleccionista y los catálogos generales de las colecciones italianas. Gracias a ellos se conocen innumerables colecciones entre las que sobresale la Galleria de los Gonzaga en Mantua bajo el patrocinio del duque Vincenzo I. De las colecciones italianas del siglo XVII más sujetas a albergarse en diversos destinos es la citada, ya que, al morir su fundador y con la crisis económica que tuvo que afrontar la casa, se vendió lo mejor de la colección por 80.000 libras esterlinas a Carlos I de Inglaterra. También los franceses saquearon el Palacio Ducal de Mantua y se llevaron obras de Mantegna y Perugino que hoy se exhiben en el Museo del Louvre. Pero también la Historia se encuentra con suertes inesperadas y durante la revolución inglesa se saquearon las obras que habían salido compradas de Italia.

España durante el siglo XVII se dedicó fundamentalmente a enriquecer las colecciones reales de Felipe III y Felipe IV o a la decoración de palacios reales (El Salón de Reinos en el Palacio del Buen Retiro reunió a los artistas más sobresalientes de la época: Velázquez, Zurbarán, Maino...). Velázquez era el encargado de viajar a Italia para comprar arte de gusto real y de sus gestiones artísticas y comerciales en el extranjero hablan lo mejor de la pintura italiana del museo del Prado.

La corte española, la única clase laica que podía acceder al comercio de objetos de colección, dada la situación ruinoso de la economía durante la época de los Austrias, mantenía sus contactos con todos los puntos europeos, prevaleciendo en sus preferencias el arte flamenco. Pero, en realidad, la fuerza social que más se benefició de la falta de competitividad en el mercado artístico fue la Iglesia quien, valiéndose de la necesidad de conmover visualmente al hombre, almacenó en sus conventos, monasterios, iglesias y hospitales el mayor tesoro artístico del país, tesoro artístico que, tras la desamortización eclesiástica, fue la base primordial de los fondos de actuales museos nacionales. Este desbordamiento de órdenes religiosas, frailes y monjas llevó a la sociedad a una dictadura eclesiástica ya que, en datos numéricos, un tercio del total de la población española eran eclesiásticos y durante el reinado de Felipe III había alrededor de 90.000 monjes en la Península. Franciscanos, dominicos, cartujos, jerónimos, benedictinos, carmelitas, agustinos o jesuitas hacían numerosos encargos a los más prestigiados artistas para sus nuevas fundaciones. Orfebres y plateros, ebanistas, entalladores, yeseros, pintores, grabadores o escultores trabajaron gustosamente para la Iglesia ya que, por una parte, ésta pagaba fuertes cantidades económicas a lo largo del contrato y, por otra, el artista, tan convulsionado como el pueblo por la crisis religiosa, encontraba en el trabajo eclesiástico una justificación a sus creencias o un fortalecimiento a sus incredulidades.

Entre las órdenes religiosas las había más o menos poderosas, encargando las de mayor solvencia económica unos conjuntos arquitectónico-pictóricos, ciclos de pintura o series de un valor indescifrable, mientras que otras tenían que conformarse con el cuadro para el altar o el retablo, adaptando sus deseos al poder de la Casa Madre o a la participación de sus fieles.

Los encargos de la clase noble y de una burguesía alta se polarizan casi siempre en el cuadro doméstico y, entre todos los géneros, el retrato es el que mejor asume los deseos del demandante: la inmortalización del individuo

por una finalidad de prestigio social¹⁴. En estos cuadros se valora principalmente la calidad artística, el fiel realismo a los caracteres fisionómicos del retratado y, a lo más, un cierto aire idealista que le dignifique. Cumplimentadas estas peticiones, el artista cobraba sumas interesantes por el fenómeno opuesto al que se analizaba en el comercio de arte holandés: encarecimiento desorbitado por ser trabajo único para una minoría privilegiada.

El coleccionismo inglés de tipo privado tuvo mayor importancia que el español durante la segunda mitad del siglo XVII. En Inglaterra no se puede hablar de un coleccionismo en sentido estricto durante el siglo XVI y la primera mitad del XVII. Ciertamente, el duque de Buckingham y el rey Carlos I forman colecciones de excepcional importancia. Con la revolución de 1648 se dispersaron o desaparecieron las colecciones; incluso el Parlamento, para salir de atolladeros y déficits económicos, tuvo que vender piezas de notable relevancia, pero con la Restauración se impulsó e incrementó el coleccionismo. La influencia de la literatura de arte francesa e italiana era uno de los móviles primordiales en el acrecentamiento e interés artístico. Paulatinamente, Inglaterra fue perfilando sus gustos estéticos con aportaciones de importancia hasta que el triunfo del ideal palladiano y clasicista que afectaba a la nobleza y burguesía acomodada consolidó el coleccionismo fundamentalmente prestigiado por el ambiente artístico que lord Burlington supo crear a su alrededor. Asimismo, el mecenas y coleccionista inglés John Evelyn colaboró con sus ideas estéticas¹⁵ a la formación definitiva de un arte del

¹⁴ Las ideas sobre las demandas artísticas españolas en el Barroco están extraídas de mi Tesis de Licenciatura (no publicada) en la que dedico un capítulo al análisis de esta cuestión. No existe en España ningún estudio sistemático sobre el mercado artístico español (a excepción de las listas publicadas por galerías contemporáneas de suastas, válidas para utilidad de compradores e interesados en el mercado de arte) y considero oportuno animar a historiadores del arte a realizar un trabajo de tanto interés para una sociología del arte español moderno.

¹⁵ John Evelyn publicó la recopilación de sus ideas y experiencias artísticas en un libro titulado *Memoirs*, 1818.

coleccionismo que seguiría una línea progresista, erudita y sistemática a lo largo del siglo XVIII.

Las colecciones del Setecientos

Mientras la burguesía sigue en franco ascenso y acapara el mercado artístico, se producen dos tipos de coleccionistas —los “curiosos” y los “filósofos”— que influyen cada vez más progresivamente desde su campo en la trayectoria del arte y del objeto digno de ser coleccionado. Los “curiosos” cumplen una función snobista en la sociedad que viven, siguiendo ciegamente los dictados de la moda (por cierto, cada vez más caprichosa) y determinando fijaciones y distinciones arbitrarias entre el *bon gout* y su contrario. En realidad, con sus gestos y aficiones decantadas y pulidas imponen caprichosamente un arte de sociedad estandarizado pero “con clase”. Una especie de “tergal homologado”, pero con sedas, rasos y tafetanes. En sus manos estaba la dirección estilística del arte que en su fase rococó llegó a las rarezas más caprichosas, a las extravagancias más escandalosas y al más empalagoso empastelamiento cultural, aunque por debajo de esas manifestaciones existiesen profundas contradicciones existenciales.

Los coleccionistas “filósofos”, eruditos, se plantean, por el contrario, a pesar de disfrutar de los mismos privilegios sociales (¡está “de moda” la ciencia, el enciclopedismo, la cultura de salón...!), el coleccionismo desde un punto de vista científico, sistemático, metódico y especializado. Shaftesbury en Inglaterra, por ejemplo, es el más directo antecesor de Lessing y el primer teórico inglés de arte con resonancia europea. Lógico era en una civilización científica y racionalista que el coleccionismo inglés fuese determinado por el gusto y la inclinación estética de Shaftesbury y Burlington. En Londres, Cambridge, Oxford y ciudades periféricas de altura socio-cultural, el coleccionismo fue exclusiva ocupación del *country gentleman* (aristocracia desligada de la Corte) que viaja a Europa y, formada en el gusto europeo, llevan obras francesas, italianas y españolas a precios que sólo Inglaterra podía pagar. Basta recorrer los catálogos de

coleccionistas de la época para constatar hasta qué punto el coleccionismo inglés se abasteció del arte del continente. Concretamente, la colección de Horacio Walpole (conservador del Museo Sloane) estaba definida por la predilección y cantidad de arte italiano, fenómeno curioso ya que Inglaterra en el siglo XVIII encontró un mercado más propicio en los productos "exóticos" ofrecidos por Holanda. Tampoco faltó una aristocracia elegante que acaparó a Reynolds, Gainsborough y pintores de retratos que captan la fisonomía y todo el ambiente distinguido de esta clase.

El fenómeno general en el siglo XVIII es la intensificación del mercado, el internacionalismo artístico y las crecientes subidas de la especulación. Se afinaban los intereses y los sistemas monetarios ya que nuevos países entran en la competencia artística: los países germánicos y Rusia que, aparte los Sajonia y productos nacionales, se vieron obligados a importar manufacturas extranjeras debido al fenómeno de la moda que en estos momentos sólo presentaba un centro de atracción: Versalles. Y todo lo que evocase, por lejano que fuera, versallismos, rocallas y *chinoisseries* tenía un valor incontestable en el mercado y un éxito de furor en las colecciones privadas.

Con el auge político de Prusia durante el reinado de Federico II, el coleccionismo prusiano tuvo un eco sin precedentes en el marco europeo. El rey compró obras romanas y francesas, decoró las habitaciones de palacio con lo mejor de la pintura francesa contemporánea (desde Lancret a Watteau) e, iniciando a sectores más amplios del país en la participación artística, expuso en el Palacio Real y en el Palacio Nuevo de Postdam su colección particular hasta que constituyó una pinacoteca que albergaba todas las obras pictóricas reales.

Peculiar es el caso de Viena que se inclinó en su afán coleccionista por la recolección de estampas, dibujos y grabados, lo que daría lugar a la actual Albertina.

Italia, con toda su tradición y rico pasado, era la meta de todo el coleccionismo europeo. Un tipo de comprador superpotente hace demandas de los "clásicos", cotizados cada vez más por un valor venal desajustado. Los Mantegna, Botticelli, Uccello, Rafael, Leonardo, Tiziano,

Veronés, Tintoretto..., eran el blanco elegido por la nobleza viajera en busca de obras "sólidas", con valores "eternos", pátina, antigüedad y demás valores ficticios propugnados por una sociedad cada vez más especulativa y un mercado exigente e internacional. En cambio, la pintura italiana del momento sólo era solicitada por viajeros que llegaban a Italia y llevaban de recuerdo de los lugares visitados pequeños lienzos de vistas de ciudades, paisajes o monumentos arquitectónicos.

La familia Guardi monta una *bottega* (entre tienda y taller) que es lugar de parada obligatoria para todos los compradores extranjeros de marinas venecianas. Los Guardi, Pannini y Canaletto —este último mucho más cotizado— se vendían fundamentalmente a los ingleses residentes en la ciudad, pero también a un público turista, como el que en la actualidad compra reproducciones, carteles y tarjetas postales, salvando las diferencias socio-culturales que afectan a una burguesía dieciochesca y a la sociedad consumista y supermecanizada. Lo importante es que por encima del valor estético o la "calidad" de la obra se buscan caracteres más subjetivos (gusto personal, recuerdo...), que los valores absolutos del arte clásico.

Uno de los coleccionistas más sobresalientes fue el cónsul inglés Joseph Smith que, apasionado por las obras de Canaletto, llegó a reunir 100 dibujos, 55 lienzos y 31 aguafuertes del mismo pintor.

Un factor decisivo que influyó en favor del desarrollo y variedad del coleccionismo fue el descubrimiento de Pompeya y Herculano. Con este re-descubrimiento del arte clásico se acentuó hasta tal punto el fervor arqueológico del coleccionismo que las directrices del arte volvieron a una nueva interpretación de los cánones clásicos, a un neoclasicismo frío y vacío de todo sentido que no fuera emular fórmulas vitrubianas, renacentistas o manieristas. Mucho tuvieron que ver en la imposición de la nueva moda los teóricos defensores de la "vuelta a la Antigüedad" que ofrecían a un público lector, erudito, cansado de evanescencias rococós, libros (*Historia del arte en la Antigüedad* de Winckelmann, *Laocoonte* de Lessing, *Antigüedades de Atenas* de Stuart...), en los que no sólo

encontraban la constatación a sus deseos de renovación sino un nuevo objeto libresco de colección.

La alta burguesía, a la cabeza del mercado, responderá a la nueva moda encargando a los más prestigiosos escultores del momento (Canova, el más demandado) retratos idealizados que evocasen personajes y divinidades del mundo clásico (Venus Victrix, Gracias, Emperadores...). Los mejores coleccionistas romanos, sin embargo, se encuentran en el círculo eclesiástico, siendo significativo que tres de las más completas colecciones del siglo pertenecieran al cardenal Neri Corsini, al cardenal Valenti y al cardenal Albani, quienes despliegan en sus villas todo un fastuoso derroche decorativo de obras de arte, exponentes del gusto e incluso de las tendencias museográficas de Winckelmann.

En Francia el coleccionismo se vio afectado por las permanentes luchas de clases. Las ininterrumpidas conquistas de la burguesía y la decadencia vertiginosa de la aristocracia fueron consolidando — ¡otros eran los deseos de los nobles! — una fusión entre las dos clases que condujo, por una parte, a una mayor separación de estamentos y, por otra, a un florecimiento cultural gracias a las maniobras de la burguesía que acaparaba cada vez más todos los medios de cultura. En el círculo cerrado de la burguesía rica y la ilustrada se fraguaron todos los acontecimientos culturales. Si antes eran los mantenedores de la cultura, ahora no sólo la ampararon sino que se la apropiaron. Eran productores y consumidores, donantes y receptores al tiempo. La burguesía producía la cultura, la vendía, la compraba, la degustaba... Voltaire y Rousseau, ambos burgueses, escriben para una burguesía asimilada; los pintores (Boucher, Lancret, Watteau...), se identifican con la *fête galante* que reproducen en sus lienzos... Los grandes coleccionistas, a excepción de los estamentos tradicionalmente privilegiados como la Corte, la Iglesia y el Ejército, son industriales, banqueros, especuladores, comerciantes (Crozat, el gran coleccionista del siglo, es hijo de comerciante) y ellos en mayor medida son los que sostienen un mercado amplio de pinturas para los *boudoirs*, porcelanas, gobelinos, bronces...

A partir del arte burgués del rococó, el coleccionismo tomará caminos diferentes a los del Renacimiento o el Barroco porque mutará algunas de sus bases, debido a los condicionantes históricos y a una dinámica social creciente, estimulada por la Revolución francesa, pero los postulados fundamentales estarán basados en la diferenciación social, en los constantes privilegios de las clases minoritarias y en la marginación de la cultura popular que, pese a lentos avances de involucreción, aún siguen vigentes en el coleccionismo actual.

Las colecciones privadas del Romanticismo a nuestros días

Pese al angustioso *mal du siècle* que sumió en el pesimismo o la apatía a tantos malogrados creadores, el coleccionismo romántico, aunque también tuvo su virus, siguió, como producto directo del siglo XVIII, la trayectoria abierta por el siglo anterior.

Con el movimiento revolucionario francés, el arte había quedado tan marginado que su desatención trajo como consecuencia no sólo un retraso estilístico en relación con la nueva ideología sino un anquilosamiento de formas anticuadas¹⁶ que nada o mucho tenía que ver con la nueva civilización. Durante la primera mitad de siglo, el coleccionista, al tiempo que el arte, revaloriza la Edad Media, el arte cristiano, el orientalismo gótico o el rococó; todas las manifestaciones artísticas que fueran cuanto más exóticas y extrañas a lo clásico. Más adelante, Ruskin impondrá la moda de los primitivos que dio lugar al coleccionismo de los prerrafaelistas ingleses.

Los coleccionistas del momento se vieron bastante abandonados en sus intereses ya que, por una parte, la nueva situación del artista le permitía despreciar encargos que no gustaba de realizar y, consecuentemente, por otra, el subjetivismo y la lucha por la independencia creativa capacitó al artista para crear conforme a sus propios criterios. Además, la mayoría de ellos, si no eran

¹⁶ Marx, K., *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, Obras Escogidas de Marx y Engels, Madrid, Fundamentos, 1975, t. 1.

revolucionarios, habían simpatizado con los nuevos ideales y como fuerza progresista de la cultura ni se brindaba a dar pábulo a una minoría privilegiada ni ésta estaba dispuesta a digerir lo que "decían" sus obras. Un grupo superminoritario, pues muchos interesados en el mercado de arte tuvieron que expatriarse, de los que quedaron no les respaldaba ni una situación económica solvente ni ánimos para continuar sus colecciones.

Un nuevo país entró en el panorama del mercado en la segunda mitad del siglo XIX: América; y con ella, el *boom* del coleccionismo. Hasta su entrada en el mercado europeo, América había tirado de un arte de mediano valor pero con los viajes de los americanos al viejo continente empezaron a posesionarse del mercado impresionista y a visitar con asiduidad las tiendas de anticuarios de París, centro neurálgico del arte en la primera mitad del siglo XX. A partir de 1900 los magnates americanos de la industria y del mundo de las finanzas son el público coleccionista más fuerte que conoce Europa. Esta sigue abasteciendo su mercado con una parte mínima (pero creciente) de la sociedad, entendida en arte, fomentadora de la amistad con los artistas por prestigio socio-cultural, conocedora de las listas de subastas del mercado artístico. En cambio, el coleccionista americano ni entiende, ni conoce ni hace amistades artísticas; pero compra con dólares, y al precio que sea, todo lo que pueda obtener del patrimonio artístico europeo. El coleccionismo americano es fortísimo tanto cualitativa como económicamente. No le importa al comprador no tener un criterio estético personal o ceñirse a una valoración histórica; lo que le interesa primordialmente es dar a su país un patrimonio cultural y artístico para reafirmar su prestigio ante Europa, para afirmar su propia personalidad o evitar las contribuciones (haciendo un museo público pero con administración y dirección no estatal, privada).

Un gran pionero del coleccionismo americano "a la antigua" fue Charles Eliot Norton, profesor en la universidad de Harvard y maestro de Berenson quien, al doctorarse en la misma universidad, fue invitado a Florencia donde empezaron a nacer sus teorías estilísticas



Dos tendencias habitables del coleccionismo actual.

Arriba: coleccionismo ecléctico con tendencia al confort acogedor.
*Abajo: coleccionismo de objetos estilo Luis XV con una presentación elegante y prestigiosa de un *status* social definido.*

sobre el Renacimiento italiano. Este dato es muy importante resaltarlo pues en los orígenes del coleccionismo americano ya se perfila la tarea *pedagógica* que será típica del museo americano contemporáneo.

Las colecciones de arte americanas no tienen un peculiar predominio sobre alguna materia concreta. Quizá las obras clásicas sean las de mayor número, si bien los temas orientales, precolombinos, etnológicos y de arte contemporáneo dan una visión magnífica de sus adquisiciones.

Dos actitudes se contraponen en el coleccionismo privado americano ante el público: por una parte, la colección "cerrada" de un Henry Walters, por ejemplo, que mientras vivió mantuvo las obras compradas en las cajas de embalaje¹⁷ y, por otro lado, la colección "abierta" de A. Mellon quien no sólo regala la colección al Estado sino que construye la National Gallery de Washington, colaborando activamente con su colección a la vida artística.

No creemos que tenga sentido dar una lista interminable de coleccionistas estadounidenses y canadienses; los Henry Walters, Mellon, Morgan, Altman o Rockefeller no son más que apellidos consolidados en la historia del coleccionismo, pero existen otros muchos que forman sus colecciones privadas en un mercado de arte que no se resiente de expatriar el patrimonio europeo; no hay más que leer diariamente los periodicos.

El papel que juegan los marchantes en el actual coleccionismo artístico es bien importante porque influyen al comprador y hacen inclinar la balanza del arte a merced de intereses a menudo ajenos a la calidad y significación de las obras. Resulta difícil definir la situación de estos intermediarios ya que las categorías son complejas (diferencias del mercado clandestino del mer-

¹⁷ Realmente expresiva en este sentido es la escena final de *Ciudadano Kane* de Welles: un sótano repleto de obras amontonadas y exportadas de Europa, que el comprador no sólo desconocía visual y técnicamente —estudios posteriores han demostrado que muchas de ellas eran falsas— sino que permanecieron embaladas hasta su muerte.

cado oficial, por ejemplo). Las infiltraciones, desde luego, son evidentes. No sabemos qué estimación tendría del impresionismo América, si Durand-Ruel no hubiera montado una "sucursal" de pintores de fines del siglo XIX en EE.UU. ni podemos intuir las valoraciones actuales sobre Picasso y Matisse de no haber sido "descubiertos" (¿?) por los hermanos Stein. Pero hoy día es tan complejo el fenómeno que a menudo desborda los límites de análisis sobre él. El coleccionismo actual¹⁸ se abastece a través de un mercado clandestino u oficial (galerías de arte, salas de subastas, marchantes, revendedores, comisionados...), cuyo análisis merecería un estudio más detenido y profundo que excede el tema que tratamos.

Habría que estudiar los complejos —y misteriosos, a veces— mecanismos de las ventas de obras de arte, obras sometidas a la manipulación de un capital financiero e industrial, a ideologías políticas internacionales, a los intereses artísticos o extra-artísticos de una crítica de arte que resucita o entierra a los artistas por tabulaciones monetarias, a la actitud de un trasfondo artístico (fabricantes de marcos, restauradores no titulados, críticos, comerciantes...), y, en suma, a una clientela cada vez más creciente, adinerada e ignorante que, en su afán de posesión, grita a voces su desamor por la obra de arte, sólo cotizable si lleva asignada una cifra prestigiosa.

VALORES CULTURALES DEL COLECCIONISMO

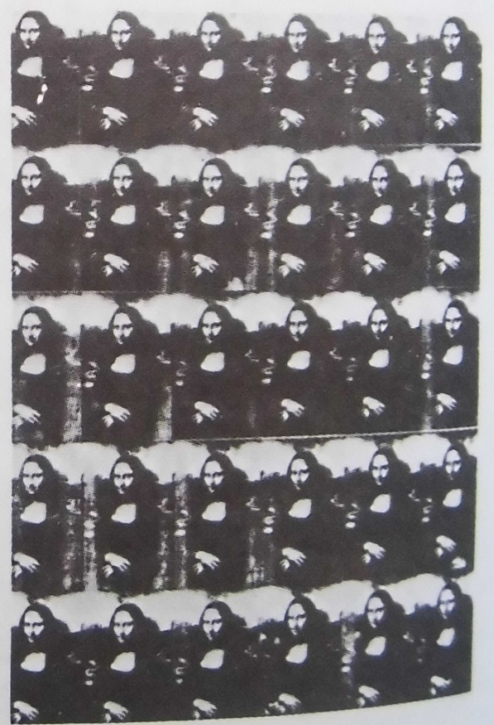
"Los individuos que componen la clase dominante, entre otras cosas, también dominan como pensadores, como productores de ideas que regulan la producción y la distribución de las ideas de su tiempo"¹⁹. Por ello, analizar los valores culturales del fenómeno coleccionista

¹⁸ Las cuestiones referentes a las estructuras del mercado de arte contemporáneo y las tipologías de coleccionistas en la actualidad quedan detenidamente analizadas en la reciente obra de Poli, F., *Producción artística y mercado*, Barcelona, Gustavo Gili, Col. Punto y Línea, 1977.

¹⁹ Marx, K. y Engels, F., *La ideología alemana*, Barcelona-Méjico, Grijalbo, 1970.



a) *Mona Lisa*, Leonardo da Vinci (Museo del Louvre, París).

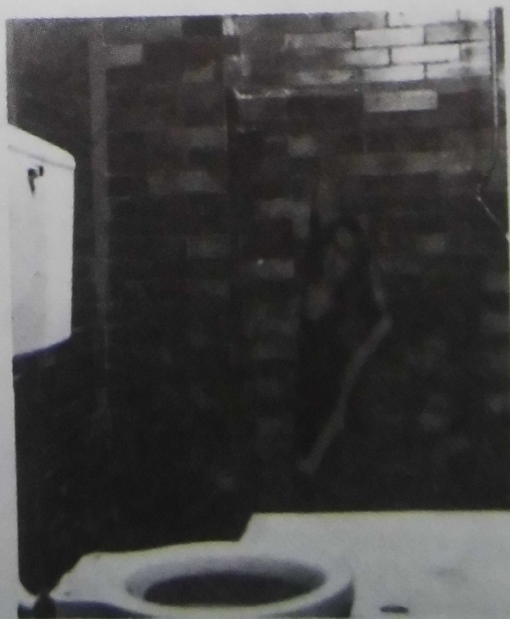


) *Treinta son mejor que uno*, de Andy Warhol.

Un objeto artístico de colección y museable a lo largo de la historia.



c) Funda de gafas con el mismo tema.



d) Toalla de baño con estampación en serie de la Mona Lisa.

es definir la ideología de ese grupo social minoritario puesto que extraer sus orígenes, planteamientos, visión del mundo, ubicación social, elecciones y preferencias de gusto, revelan su pensamiento y acción.

En primer lugar, el coleccionismo afirma un mundo de preferencias ideológicas al definirse como defensor activo de la posesión única, no compartida. Este es el rasgo común en todos los participantes de este fenómeno aunque, como ya se ha analizado, otros factores que rodean el concepto de propiedad han ido evolucionando y perfilándose en momentos históricos concretos. Se puede hablar de actitudes más o menos liberales, aristocráticas, reaccionarias, burguesas o vanguardistas según el comportamiento social del coleccionista y del uso (utilidad cultural, eficacia artística, delectación exclusivamente personal, préstamo para exposiciones...) que el propietario hace de sus obras. También la colección se define ideológicamente por preferencias manifiestas al elegir arte clásico, estilos vanguardistas, una serie de grabados, una colección de arte oriental, aunque hay excepciones, matices y circunstancias oportunas que no favorecen la compra deseada y se invierte en algo que no "gusta" tanto, pero que es asequible económicamente.

En segundo lugar, el coleccionismo incide en la función ideológica de la cultura. La clientela de arte representa a una clase determinada que dirige, controla e instrumentaliza los objetos de cultura en función de sus intereses y objetivos. En la actualidad, el "progreso democrático" que caracteriza a la gestión de la nueva clase dirigente se manifiesta en una "democratización cultural" que enmascara la auténtica realidad. Se trata de un trueque cuantitativo-cualitativo que atiende al crecimiento progresivo, superproducción y consumismo de los objetos culturales más que a una auténtica acción cultural dirigida a todos. La masiva industrialización de la cultura (serigrafías, reproducciones, fotografías de arte, catálogos a "todo color"...) se presenta falazmente como medio del progreso cultural y de acceso a las masas cuando en realidad este progreso sigue afectando solamente a una clase burguesa que guisa, come y digiere a su antojo sus alimentos.



a



b



c

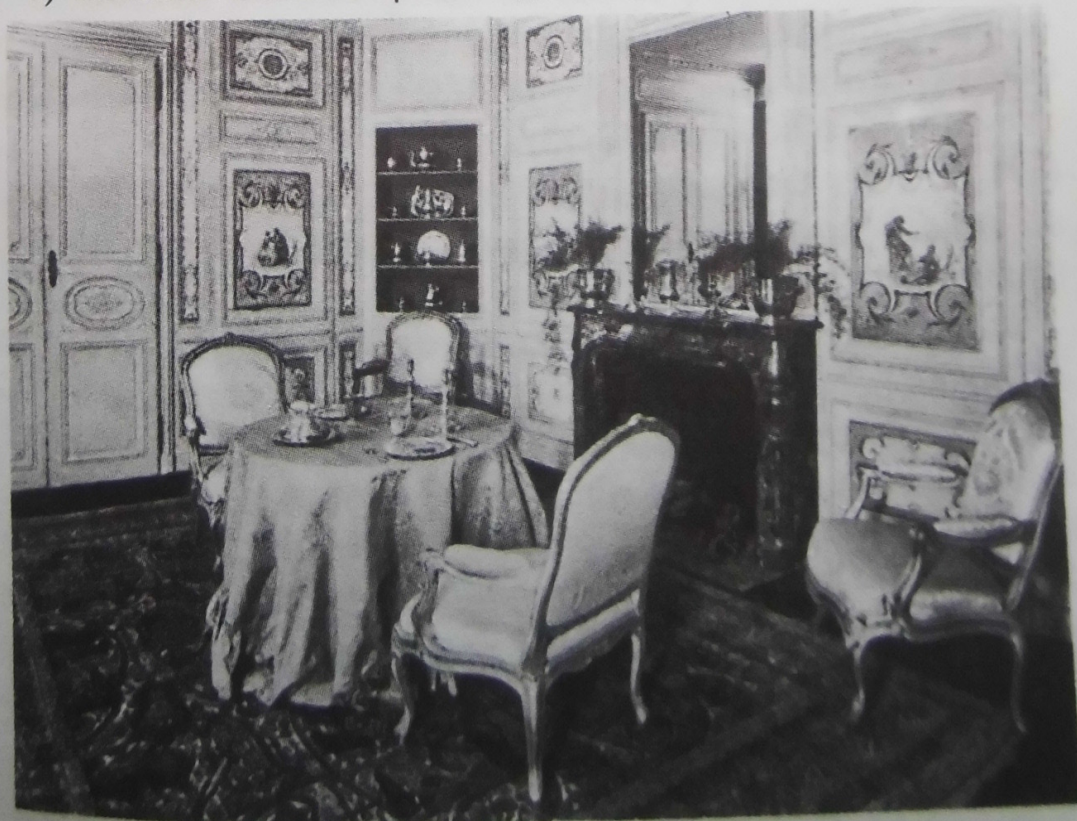
Los valores ficticios del arte y del Museo.

a) LA FAMA: La Dama de Elche (Museo Arqueológico Nacional, Madrid).

b) LA ANTIGÜEDAD: La Venus de Milo (Museo del Louvre, París).

c) LA FIRMA: Detalle de *Regatas en Argenteuil* (Claude Monet, Jeu de Paume, París).

d) LA MODA: Salón de época Regencia.



d

En tercer lugar, el coleccionismo tiene un valor formativo-consolidante sobre el arte, la crítica y el gusto. Es el pionero del estilo de un futuro próximo, el profeta de la dirección artística. Esto resultaría muy importante en cuanto a la función que ejerce sobre la estética si esta influencia primara sobre otros valores del cuadro socio-cultural. A lo que nos referimos fundamentalmente es al progresivo condicionamiento y vasallaje del arte a la esfera político-económica en detrimento de una significación original y cualitativa, no típica sino básica para la valoración general del objeto. Un ejemplo que patentiza la función eminentemente estética del coleccionismo aparece cuando la colección Grimani, rica en obras griegas y romanas, pasó de Roma a Venecia y favoreció la crisis manierista del arte veneciano. En este sentido, el coleccionismo puede transformar la dirección estilística de un periodo (des)favorablemente. Por ejemplo, el siglo XVI en su etapa manierista fue el que creó los gérmenes del fenómeno museográfico al empezar el interés por sistematizar las colecciones, exponerlas en lugares exclusivamente creados para su precisa ubicación y al acometer el proyecto arquitectónico en colaboración con los decoradores de las obras artísticas.

Finalmente, el coleccionismo impuso todos los valores ficticios para la valoración de la obra de arte. Se cotiza la antigüedad y la pátina es la única garantía; se supervalora el carácter "único", la originalidad, y el motivo más cotizado es su procedencia; un grabado, estampa o dibujo que pertenece a una serie, no se estima en el grado que depararía el ciclo "completo"; cuanto más rareza presente el objeto, más significación y precio adquiere. (Un billete de la Rochefoucauld con una nota íntima se vendió en una subasta parisina en 1970 por valor de 60.000 pesetas.)

Y ahí, en el coleccionismo, es donde radica el origen del museo. Si, como dijo Marx, los grandes hechos de la Historia se han repetido dos veces, como tragedia y como farsa, parece que el coleccionismo supuso la fase trágica de la cultura, necesaria seguramente; y no ha sido menos trágico que el museo heredase las bases dramáticas de su antecesor y degenerase en una farsa.

Hasta finales del siglo XVIII las colecciones tenían un carácter privado. Algún acontecimiento solemne era el único motivo para que sus dueños abrieran las puertas al público. Los Museos Vaticanos, por ejemplo, podían ser vistos por ciudadanos y turistas un solo día al año: el Viernes Santo. Y en ello no había, por supuesto, ninguna intención pedagógica, sino festejar el mayor acontecimiento de la catolicidad.

A los gabinetes y galerías privadas sólo accede un sector minoritario formado por los amigos del príncipe y por expreso deseo de sus dueños. Forman este público las clases altas, los intelectuales, eruditos, científicos y conocedores del arte. Sólo durante los años que siguieron a la Revolución francesa, al nacionalizarse en 1793 los bienes de la corona, la grande y pequeña galería del Louvre aparecen como museo de la República por razones ideológicas y políticas, aunque, en el fondo, para las capas sociales de menor nivel cultural aquellas obras frías y distantes no ofrecían delectación ni enseñanza y quedó el Louvre reducido a su público habitual.

Ya a mediados del siglo XVIII algunas colecciones reales pasan a formar parte oficialmente del Patrimonio Nacional (British Museum de Londres en 1753; en 1760 Guillermo IV abría al público la Galería de Kassel...), pero hasta el siglo XIX no se empieza a llevar a cabo el principio de dar al pueblo lo que le pertenecía. Un tipo de museos —la mayoría de los decimonónicos— están formados de las colecciones reales, de legados de personajes ilustres, de colecciones oficiales u organismos culturales. Así, depositadas en un museo público, no quedaban incompletas las colecciones pues curiosamente la mayor parte de los coleccionistas dejaban constancia en sus testamentos de que a su muerte quedasen sus propiedades artísticas indivisibles. A finales del siglo XVIII, Federico Guillermo III hace pública su colección que, en el siglo XIX y con la orden dada por el emperador Francisco II de reunir las obras esparcidas en diferentes palacios de Praga, Insbruck..., formarán el Kunsthistorisches Museum de Berlín, levantado en 1823.

A comienzos del siglo XIX, el Rijksmuseum de Amsterdam aparece como museo nacional, recibiendo como préstamo de la ciudad la *Ronda de noche* de Rembrandt. También se hacen públicas dos grandes colecciones inglesas en 1824: la de George Beaumont (fundamentalmente con fondos del Renacimiento y pintura inglesa) que da lugar a la National Gallery de Londres y la de Chantrey Tate que en la actualidad es la Tate Gallery, especializada en arte contemporáneo.

Los museos de Europa central se van formando siguiendo el mismo proceso a lo largo del siglo XIX (Kunsthistorisches Museum de Viena, Pinacoteca de Munich, Galería Nacional de Praga, Museo del Ermitage en Leningrado...), y en ellos predominan las colecciones de pintura de todas las épocas, mobiliario y artes suntuarias francesas y alemanas, escultura clásica, y las aportaciones procedentes de los posteriores desmantelamientos artísticos que afectaron a toda Europa.

Los museos italianos deben su apertura al público a motivos específicos. En los del Vaticano la iniciativa se debe a sucesivos Papas, quienes según sus inclinaciones artísticas los fueron dotando con obras e incrementando el tesoro con el constante enriquecimiento de las excavaciones romanas. Bajo el impulso de los Papas en los siglos XVIII y XIX se fundan el Museo Sagrado, el Pío-Clementino, la Biblioteca Vaticana, el Museo Egipcio, el Etrusco, la Pinacoteca Vaticana, los apartamentos Borgia..., ampliándose últimamente el complejo museístico con la adición del Museo Misionario, Museo Etnológico, Museo profano y cristiano. Las colecciones de los Medici (museo de los Uffizzi en Florencia) y los Pitti son las que hoy forman los fondos de los respectivos museos florentinos, aunque la colección Medici estaba en el siglo XIX tan acrecentada que se consideró necesario proceder a una reorganización en la que se distribuyeron las esculturas del Renacimiento y las artes menores al Museo Arqueológico florentino, y la orfebrería y joyas al Museo de Orfebrería del palacio Pitti, permaneciendo en los Uffizi una de las colecciones de pintura más significativas del mundo. Así es como las obras de arte quedan descontext-

tualizadas al ser esparcidas por varios museos, perdiendo su antiguo carácter de colección.

El Museo del Prado de Madrid se debe a la iniciativa de Fernando VII al ordenar la creación de un museo de pinturas en el palacio de Buenavista que, al no madurar el proyecto, se albergó en el proyectado por Villanueva para Museo de Ciencias Naturales. Más tarde, el Rey ordenó que todos los cuadros pertenecientes al Palacio Real pasasen a las salas del museo así como algunas obras de Rubens y Tiziano que pertenecían a la Real Academia de San Fernando y otras procedentes del Escorial, inventariadas en el segundo Catálogo por Pedro de Madrazo, director del museo²⁰.

El museo americano se presenta desde su aparición pedagógico y activo para la cultura popular. El Metropolitan Museum de Nueva York, fundado y abierto al público al mismo tiempo en 1870, no sólo ofrece las secciones más variadas del arte universal (entre ellas, los claustros medievales españoles), debido en gran parte al legado de Lehman, sino que ofrece desde comienzos del siglo actual un boletín con información de las diversas actividades del museo (compras, exposiciones temporales, conciertos, conferencias...) y una revista enfocada a la enseñanza escolar. Este primer museo sentó las bases de los futuros museos americanos (el de Arte Moderno de Nueva York, Museo Whitney de arte americano, el de Guggenheim...), y de los museos latinoamericanos (São Paulo, Museo de Antropología de Méjico...) que han seguido, dentro de lo posible en un museo, un plan de desmitificación, quitándole el aura de excepcionalidad y tratando de aproximar al hombre con su obra, mediante sistemas modernos de educación.

Otro tipo de museos nacieron a principios del siglo actual para conmemorar a personalidades históricas cuya vida y obras quedan relevadas entre los muros del museo. Es el caso de la Rembrandthuis de Amsterdam (abierta al público desde 1911) o del Goethe Museum de Düsseldorf

²⁰ Gaya Nuño, J. A., *Historia y guía de los Museos de España*, Madrid, 1955.

que nace a impulsos del director y propietario de la Insel-Verlag en Leipzig y de un material amplio sobre el personaje romántico, enriquecido posteriormente por sus familiares.

Con la especialización que caracteriza a la civilización contemporánea surgieron a partir de la segunda mitad de siglo los museos monográficos dedicados a la producción de un artista. La agrupación de la colección suele estar originada por la falta de dispersión de la obra del artista, por el deseo de reunirla por parte de la familia o de alguna "sociedad de amigos de...", o por la paulatina recuperación de las obras diseminadas en museos y colecciones particulares. Un caso, entre muchos, lo ofrece el Museo Van Gogh de Amsterdam que se debe en principio a la eficaz actividad de la mujer de su hermano Theo, quien recopiló muchas de sus obras y editó las *Cartas a Theo*. La fundación Van Gogh, formada por los herederos del pintor y propietaria de toda la colección, la cedió en depósito permanente al estado holandés, comprometiéndose éste a construir un museo que albergase la obra literaria, gráfica y pictórica del artista. Así nació en 1973 un museo que, probablemente por haber surgido de un deseo de participación colectiva frente a la cerrazón de otras instituciones museísticas analizadas, ofrece una vitalidad renovada constantemente que no sólo obedece al hecho de que el pintor "esté de moda" sino a la autenticidad de su obra y al afán de sus sucesores por anteponer la utilidad pública a la privada.

HACIA LA IMAGEN ACTUAL DEL MUSEO

Hemos visto cómo se fueron formando los museos desde el siglo XIX y vemos ahora cómo sin estas colecciones reales y las de la minoría potente, el museo no habría tenido razón de ser en la actualidad. O sería un museo que no tendría comparación con el que hemos heredado puesto que se asentaría sobre otras bases socioeconómicas y sobre diferentes relaciones culturales. Por tanto, partimos de un hecho: aristocracia y burguesía son las que han permitido la creación del museo que hoy

visitamos, un museo actual que, lejos de caracterizarse por una nivelación social y una participación colectiva, sigue siendo el coto cerrado de una clase privilegiada (ampliada con el capitalismo contemporáneo) que en un modo o en otro obstaculiza a muchos el acceso a la cultura. A partir de ahora, cuando hablemos de conceptos como democratización, socialización del arte o cultura de masas, entenderemos un matiz gradual, en absoluto un hecho totalizador.

Ya en 1933 Monnet²¹ exponía que el particularismo estético conducía a una impotencia creadora y que la solución a la crisis que pasaba el panorama artístico radicaba en la realización de un arte que surgiera de la emoción colectiva y que situase la belleza en la existencia cotidiana, lo que habría que resolver en constantes confrontaciones de actitudes colectivas, con valoraciones éticas y estéticas que serían la vida y no la muerte lenta para los museos. Contra la noción que se mantenía vigente de considerar a los museos como "cementorios" o "panteones" del arte y contra el individualismo que implicaba, se manifestaron abiertamente Menéndez Pelayo, Proust, Valéry, Malraux, toda la intelectualidad progresista y la museología naciente que desde 1927 contará con una revista especializada (*Mouseion*) que activará una política de renovación museográfica dirigida eminentemente a la revisión y estudio de factores técnicos y de presentación para favorecer una mayor política cultural²². De todas formas, la falta de una planificación

²¹ Monnet, G. «Rôle social des Musées», en *Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts*, París, Musées, 1933, páginas 342-352. A pesar del año de la publicación, sorprende la modernidad de las ideas vertidas sobre la función social de los museos.

²² Los primeros artículos que aparecen en la revista *Mouseion* (sobre todo de 1930 a 1935) fijan su atención en los aspectos técnicos y de presentación. Para conocer el progreso de la Museología en la actualidad es aconsejable consultar los artículos de los años 30, ya superados, pero sustanciales para una sistemática museológica puesto que sentaron las bases de conceptos fundamentales y están sistematizados con rigor científico. Para ver la evolución de los temas tratados y la importancia que cobran otros, cito los más significativos de algunos años. En 1930: Lamèere, J., «La concepción y organización modernas de los museos de arte y de historia», páginas 239 y ss.; Bach, R., «El

general que se centrase en la proyección externa del museo conducía a una meta que ensalzaba la conservación de la obra de arte como tarea primordial del museo; es decir, llevando a finalidad del museo —y sólo es fin en parte—, lo que es medio. (El objeto conservado por encima del sujeto que aprende.)

Se comprende que el público de estos años, y aun en la actualidad, considerase el museo como algo ajeno a sí mismo, como una joya inaccesible a la que le estaba prohibido acceder. Poco a poco, las metas buscadas hasta entonces, el estatismo, el sentido de perdurabilidad, mitificación del Arte..., fueron trocándose por una dinámica creciente que afectó al transcurso de la historia. Todos los “ismos” museísticos (platonismo, esteticismo, eclecticismo, clasicismo, individualismo, misticismo...), empezaron a sufrir una mutación provocada por los cambios que se operaban en la civilización que hoy contemplamos inmersos en ella y que en los años 50 significaban el principio de una ruptura de valores.

Esta mutación se debió a varios fenómenos: la tradicional *utilitas* vitrubiana empezó a entenderse como “funcionalidad” (en la arquitectura museística Le Corbusier, Victor Horta, Moholy-Nagy, Wright..., sentaron las bases racionalistas y funcionales del museo moderno), el hombre sustituyó sus ídolos y mitos románticos por

museo moderno», páginas 14 y ss.; Capart, J., «El papel social de los museos», páginas 217 y ss.; Kimball, F., «Algunas sugerencias para la construcción y la organización de un museo de arte», páginas 142 y ss. En 1933 se acentúa el estudio sobre los aspectos técnicos de conservación y restauración de las obras: Brittner, L., «Procedimiento de limpieza de la piedra», páginas 136-137; Petertil, E., «La cuestión del deterioro de los colores por la acción de Rayos X», páginas 27-31; Baver-Bolton, V., «La conservación de pinturas de caballete», páginas 68-91; Hautecoeur, L., «Arquitectura y organización de los museos», páginas 7-27. En 1934: Giovannoni, G., «Los edificios antiguos y las exigencias de la Museografía moderna», páginas 36-43; Ahrens, W., «Control y reglaje de la temperatura y humedad en los museos», páginas 125-131; Van Puy Velde, L., «Principios de presentación de colecciones en los museos», páginas 36-43. (He preferido citar los títulos de los artículos —los originales, en francés— en español para mayor facilidad.) También en España, en 1934, un cierto interés por los Museos llevó a Andrés Ovejero a pronunciar su Discurso de entrada en la Academia de San Fernando: «Concepto actual del Museo artístico».

otros que se puedan comprender por la mirada, de forma experimental, directa, somática y vital, el hombre empezó a sentir el derecho a un patrimonio artístico-cultural que le pertenecía y que no era privativo de unos, la toma de conciencia social ante la necesidad de la cultura, la intromisión en el museo de nuevas técnicas expositivas, los nuevos valores vivos del arte contemporáneo, la ampliación de la cultura a capas sociales hasta entonces olvidadas... Evidentemente, el museo se había quedado raquítico para la nueva sociedad que exigía sus derechos, y los responsables oficiales de enderezar la organización museográfica fueron conscientes de que la institución museística requería nuevas perspectivas y exigencias. La activación museológica tuvo desde entonces un dinamismo creciente como se evidencia en la creación de la revista *Museum* (sustituyendo a *Mouseion* desde 1948) atenta a la organización racional del museo, a sus funciones primordiales de educación y enseñanza, en la creación de revistas especializadas en la restauración de objetos de arte²³, en congresos organizados por la Sociedad de Naciones y en la fundación del ICOM (International Council of Museum), dependiente de la Unesco.

Al tiempo que estos organismos de investigación colaboraban al nacimiento de una auténtica ciencia museológica que se enfrentase a los principales problemas planteados por el museo actual, la civilización contemporánea, en constante cambio, transformaba las metas de la producción en favor de la utilización, fenómeno que repercutía en la noción de museo que, desde entonces, pasó de la "era de la adquisición" a la de la "utilización"²⁴ en la que lo primordial es la explotación máxima de los materiales, documentos y objetos de arte. Ello presupone un nuevo humanismo que descosifica al hombre en su relación con el museo, otorgándosele una preponderancia sobre los objetos. Este es el cambio fundamental operado teóricamente en el museo.

²³ Estas revistas pueden consultarse en la Bibliografía razonada que doy al final del trabajo.

²⁴ Singleton, H. R., «Interactions: le musée à l'oeuvre dans la communauté», *Museum*, vol. XXIII, núm. 2, 1971.

Consecuente a la importancia concedida al hombre como productor, autor, actor e integrante de la obra de arte, la metamorfosis sobre la cualificación del objeto artístico ha sido total. Ahora el hombre, vuelto hacia su *propia* obra, toma una nueva conciencia sobre sí mismo y sobre su función participadora en la obra de arte, concebida ya no como producto aislado de un "genio" sino como integrante y exponente de la actividad social de todos. Así, la visita al museo ya no supone — al menos, en el grado superlativo de antes — un frío monólogo de obras alejadas del público en tiempo y espacio sino una aproximación gradual a un diálogo abierto entre la obra y el espectador, mediatizados ambos por el papel intermediario del museo y sus dirigentes. Surge una nivelación más equilibrada entre el hombre y el arte al estar aquél integrado en el proceso artístico. También el museo está esencialmente sometido al imperio de la moda y en la actualidad es lógico considerarle — hacer que se le considere — como un ser vivo adaptado continuamente al medio social, avanzando en sus conquistas al ritmo del tiempo y, en definitiva, ejerciendo una actividad autocrítica ante las exigencias de la sociedad que es la consumidora del museo.

Otra mutación que se ha operado y que ha influido profundamente en la nueva concepción reside en la Sociología del arte, participadora de la transformación de la sociedad y de la capacitación de las clases menos instruidas al acceso de la cultura (días de entrada gratuita, precios reducidos, publicaciones asequibles cultural y económicamente, reproducciones de gran tirada...). Schoener lo expresa así: "el cambio que se ha producido en el mundo últimamente — vestidos, alimentos, técnica, gente, ambiente... —, se manifiesta en la función del arte en nuestra sociedad. Los valores materialistas, basados en los objetos, que aparecen desde la época renacentista, dejan lugar a los valores no-materialistas, basados en procesos dinámicos que acogen las relaciones entre el ser humano, la naturaleza, la ciencia y la tecnología..."²⁵.

²⁵ Schoener, A., «Les expositions de l'ère électronique: un instrument de participation», *Museum*, vol. XXIII, núm. 3, pág. 114, 1971.

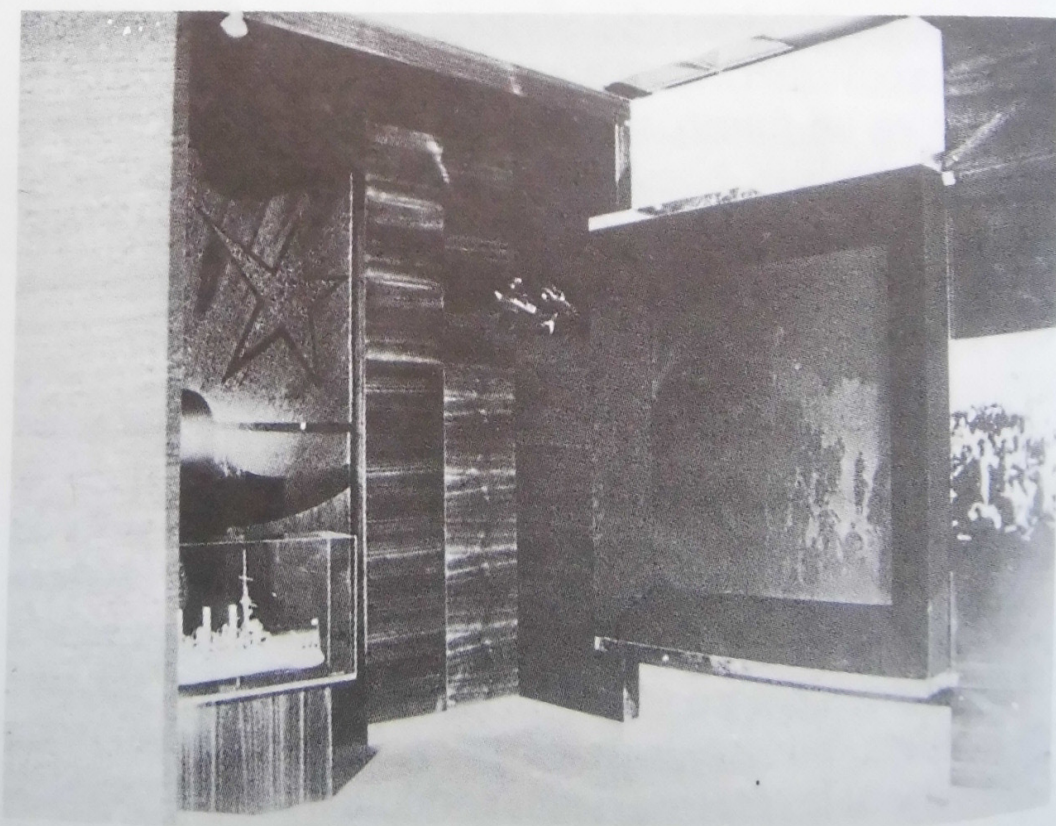
El avance de la técnica (Informática, Electrónica...), uno de los instrumentos más poderosos del cambio social, ha repercutido considerablemente en la concepción del museo y, como resultante, éste se ha encadenado en un proceso que no busca (tanto) la deificación del objeto (colección de obras artísticas) como la difusión e información de los fondos.

A partir de 1970 los investigadores y conservadores de museo llevan las nuevas búsquedas museográficas a las técnicas de informática y electrónica. Todo habla en favor de una nueva revolución museológica con la aplicación de sistemas modernos, ordenadores, bancos de datos y métodos de información automática²⁶. La experiencia del computador en el museo la ha llevado a cabo el Museum of National History of the Smithsonian Institution de Washington que ha empleado tres años en la sistematización de un catálogo que comprende miles de objetos registrados en el computador, experiencia que han continuado el Metropolitan Museum y el Museum of Modern Art de Nueva York y el Museo de Antropología de Méjico. En EE.UU. el proyecto del Computer Network estudia los métodos más eficaces para reunir los datos de 25 museos americanos a fin de hacerlo extensivo a todo el país y, en un futuro, al mundo entero. Algunos museos europeos también han introducido experiencias de este tipo (Inglaterra bajo el patrocinio del British Museum Association) y otros sistemas de programas articulados, a base de música, imagen y sonido (Museo de Artes y Tradiciones Populares de París), lo cual ha sido ya anatematizado por algunos que ven en estos avances un alejamiento de los objetivos fundamentales del museo y una temible agresión al hombre-tecnificado, pero lo importante es que el hombre no se aleje de la visión y contacto directo con la obra; lo demás son adquisiciones del progreso, siempre válido mientras que esté al servicio del hombre. Y el contrapunto a la deshumanización de éste radica en la creación de un antídoto que nos posibilite superar todas las taras sociales, políticas, culturales y

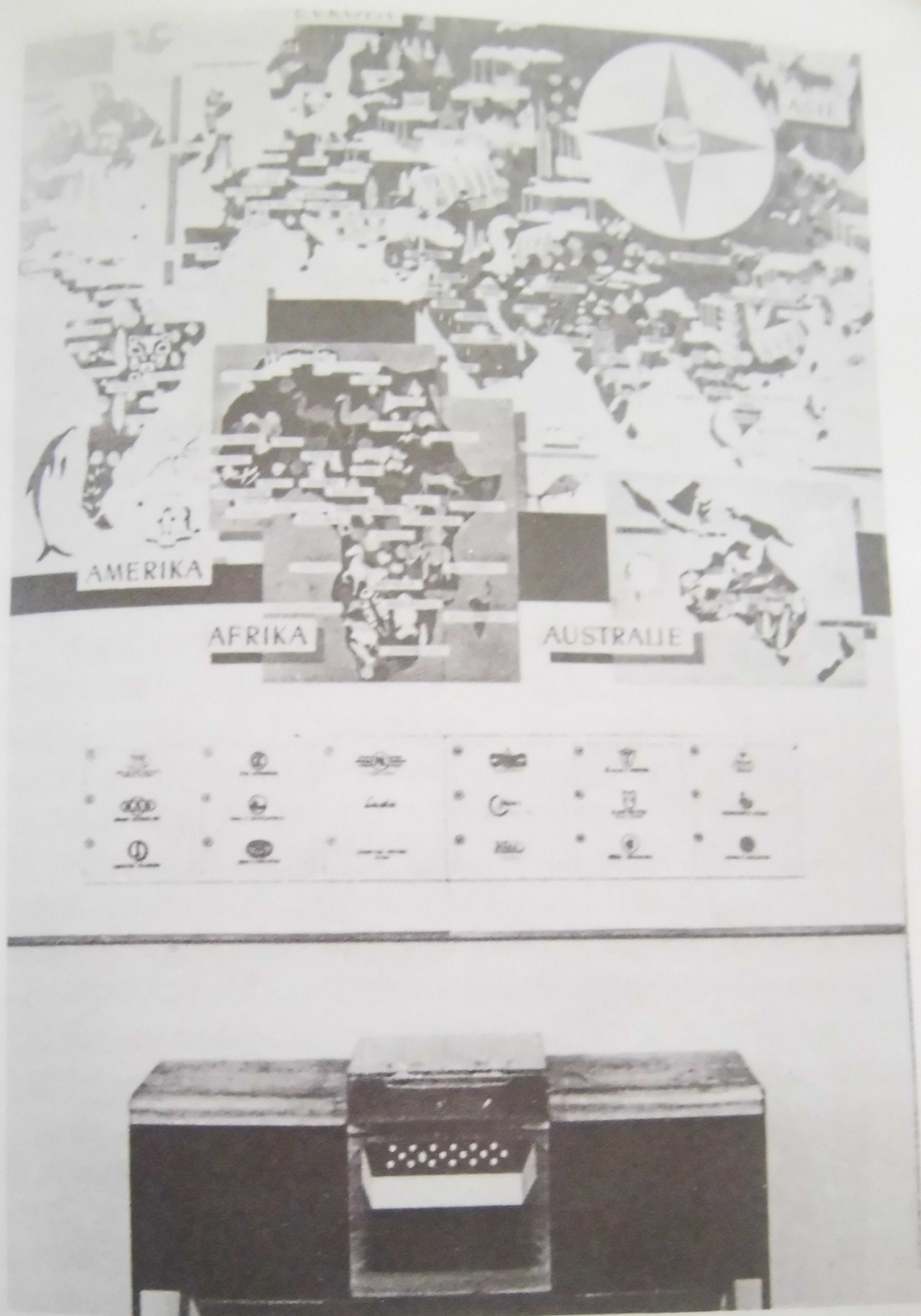
²⁶ La revista *Museum* dedica los números 1, 2 y 3 del vol. XXIII, 1971, a la aplicación de la técnica en el Museo.

económicas de nuestra vida diaria. Y sólo el *objeto real* puede ser eficaz. Prueba de ello es la imperiosa tendencia a los parques naturales, la proliferación de ecomuseos..., que integran al hombre en el medio natural o cultural e incluso las protestas políticas por parte de sociedades e instituciones para la defensa de la Ecología. Y es que la gran eficacia del objeto real radica en poseer una tercera dimensión, auténtica, que falta en el mundo actual puesto que se "vive en un mundo de dos dimensiones, del comic a la televisión, del prospecto del 'modo de empleo' al periódico. Incluso el arte le es más asequible por ediciones baratas que en sus formas originales"²⁷.

Un nuevo concepto de museo que está cristalizando (por ejemplo: el Centro Pompidou emplazado junto a Les Halles en París) es el denominado *beaubourg* cuyas transformaciones sustanciales radican: 1.º) en la concepción del emplazamiento urbanístico, 2.º) en la función e influencia social que su ubicación ejerce sobre los visitantes y 3.º) en el carácter dinámico de su concepción, entendido como centro neurálgico de desarrollo de la



²⁷ Varine-Bohan, H., «Le musée moderne: conditions et problèmes d'une rénovation», *Museum*, vol. XXVIII, núm. 3, pág. 130, 1976.



Los medios audiovisuales en el museo.

El Museo del Movimiento Revolucionario Obrero de Bohemia del Sur organizó, en 1975, una exposición con material gráfico y objetual sobre el tema e integró en el montaje una pantalla de cine con lo que la asimilación del mensaje no es sólo visual (contemplación de objetos "reales") y mental, sino vital al pasar las imágenes vivas ante el espectador, inserto en el contexto de la sala (*arriba*).

En esta misma exposición, se montó un plano gráfico explicativo sobre el surgimiento del socialismo, conectado a un aparato electrónico que, pulsado por el público para obtener las respuestas deseadas, detectaba las peticiones del visitante sobre el plano (*izquierda*).

vida urbana inserta en un fenómeno socio-cultural. Se trata de un edificio —muy debatido en cuanto a la concepción arquitectónica— con planta abierta, estructurada con tubos visibles en diferentes colores que simbolizan sus diversas funcionalidades, espacializada para variados usos y con diversas plantas en las que se ubican secciones de exposiciones temporales, servicios sociales (guardería, restaurante...) y ámbitos adaptados para espectáculos improvisados, animados con programas de expresiones corporales, gestuales, artísticas, teatrales y vitales que contactan con la gestualización estética y vital contemporánea, sin textos prefabricados sino como representación activa de la existencia actual.

La idea motriz que ha guiado la formación del *beaubourg* arranca de la consideración de la expresión cultural (danza, pintura, música, teatro...) como comunicación y significación, lo que en principio evidencia una intencionalidad de *obra abierta* en la que la *puesta en escena* no viene determinada sino *repentizada* por espectáculos y escenificaciones en los que se trata sustancialmente de hacer partícipe al público en el proceso de realización de la obra, integrándose éste como *actor-productor* del espectáculo. Lo que consideramos más importante en este replanteamiento del concepto de *museo-beaubourg* es la inmediatez con que el público reacciona ante el encuentro con un centro socio-cultural que puede identificarle o enajenarle del contexto que visita. El debate, el rechazo, la crítica, la aceptación, la activización o la defensa que de este centro se hace depende de dos factores: 1.º) de la intencionalidad y dinamismo del centro y 2.º) del valor del *uso y significado* que el público le atribuya. Ya es importante que en una entidad de reciente creación puedan darse actitudes dispares, excepto una: la indiferencia. Guste o no, el público que a él accede se introduce en el contexto del *beaubourg* alentado por motivos diversos: curiosidad, entretenimiento, descanso, conocimiento, ocio o distracción. Y, llegados aquí, hay que puntualizar los riesgos que corre el *beaubourg* para que, en definitiva, sea realmente una experiencia eficaz o permanezca como instrumento de una cultura aparentemente viva, pero en

el fondo inoperante. Consideramos que las desviaciones que de un desacertado uso pueden obtenerse se basan: 1.º) en asentar sus bases sobre fines propagandísticos, comerciales o como un fenómeno efímero de moda, 2.º) en que sea instrumento de encauzamiento de una falsa ideología vanguardista que asimile el concepto y la vivencia del "espectáculo" como ocio malentendido, negador del enriquecimiento de la cultura y la vida y 3.º) que, sin embargo, éste no suponga una rebaja de la calidad de la experiencia artística sino que ese ocio-espectáculo-entretenimiento llegue a la cima de la calidad artística²⁸.

Por el contrario, las posibilidades fructíferas que ofrece radican: 1.º) en que patentice una auténtica acción dialéctica conseguida con un enfrentamiento e interacción de la expresividad socializada a través del gesto ideológico que el *beaubourg* ofrece; 2.º) en que su planificación promueva el estímulo social y artístico mediante unas interrelaciones culturales y humanas y una productividad artística de calidad real, 3.º) en que el *beaubourg* sea símbolo de una cultura combativa que rechace el ser reducto institucionalizado y parasitario de un nuevo concepto del museo y, consecuentemente, que manifieste el gesto y el criterio de una permanente actividad social y 4.º) que no sólo "diga" sino que "haga", es decir, que su misión no se reduzca a la elaboración de un lenguaje sino que éste sea la expresión concretizada de la acción socio-cultural.

Esta revolucionaria metamorfosis, la preeminencia del hombre sobre el objeto, puede ser la primera etapa de un cambio más radical, reservado al museo del porvenir: llegar a tal punto de conciencia artística que el patrimonio del museo sea la acción de la colectividad.

LA HORA DE LA MUSEOLOGÍA

Se han dicho muchas cosas sobre el museo: Que es aburrido. Que no dice nada. Que se caen de viejos. O, por

²⁸ Las ideas expuestas sobre el *beaubourg*, a falta de una bibliografía especializada y de una visita personal al centro parisino, son producto de conversaciones con personas que lo han visitado, gracias a las cuales he podido esclarecer el concepto expuesto.

el contrario, que es atractivo. Que enseña muchas cosas. Que sirve de descanso. Que está puesto "muy bonito". Otros, que han estudiado más profundamente el fenómeno museístico, hablan de la metamorfosis que sufren las obras al entrar en él, del atraso que lleva la obra "estancada" respecto a otras actividades culturales, de la necesidad de reunir en él todas las obras desahuciadas, de estar viviendo la "edad de los museos"... Todo tipo de opiniones que, peyorativas, esteticistas, conservadoras, inteligentes, renovadoras, superficiales o sugestivas, tienen su parte de razón porque todas explican el museo.

También es cierto que hoy día todo el mundo habla del museo; que el turista ya no se conforma con visitar el monumento típico y se va a visitar, al menos, las obras "maestras"; que el estudiante universitario en el museo hace más hincapié en aspectos museológicos que en los específicos de las obras expuestas; que los niños van alguna vez a dar sus clases a las salas del museo; que proliferan las monografías sobre el tema museístico; que se organizan polémicas en torno a sus actividades; que las universidades incorporan en la especialidad de arte un curso sobre Museología; que el museo se hace portavoz — feliz o desgraciadamente — de la tónica cultural de la ciudad; que en ellos han entrado conferenciantes, concertistas y variados espectáculos culturales; que las revistas y periódicos dedican algunas columnas a detectar el caso de tal museo; que los P.N.N. de la universidad de Madrid se encierran en el museo del Prado para protestar — ¡y con que razón! — por la abolición del arte en la enseñanza media; que una mañana de domingo apetece ir "de museos"; que se hacen documentales sobre ellos y que hasta las agencias de viajes aconsejan visitarlos. Evidentemente, algo pasa en el museo.

Cada momento histórico ha tenido un elemento constitutivo que caracteriza y aglutina a la sociedad: el templo para las antiguas sociedades, el teatro a los griegos, el ágora para Roma, el monasterio o el castillo en la Edad Media, el palacio para el hombre renacentista, la Naturaleza para el romántico..., ¿no será el museo el complejo cultural más típico de la sociedad contemporánea? Sí; consideramos que hoy día el museo está

capacitado para ser exponente y recipiente de nuestra cultura. Lo importante es que esa capacidad se desarrolle, cobre cuerpo y nos posibilite un museo auténticamente vivo, expresivo de la actividad socio-cultural de nuestra civilización y a su encuentro sale la ciencia museológica decidida a realizar el museo de "cinco estrellas", contemplado, vivido y comprendido por todos, crítico para que en él puedan aunarse la ética y la estética. Ha llegado la hora de la Museología que nos ofrece la esperanza de un museo mejor, ¡tan añorado!